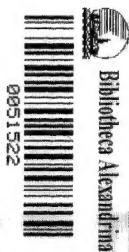


الاستشراق

في الفن الروماني الفرسي

تأليف
د. زينات بيطار





سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

الاستشراق

في الفن الروماني الفرنسي

تأليف
م. زينات بيطار

١٥٧ - جمادى الآخرة ١٤١٢ - يناير/ كانون ثاني ١٩٩٢.

مؤسس السلسلة
أحمد مشاري العدواني
١٩٩٠ - ١٩٢٣

المشرف العام :
د. فاروق العمر

نائب المشرف العام :
د. سليمان العسكري

هيئة التحرير :
د. فتواد زكريا المستشار
د. خليفة الوقيان
د. سليمان البدر
د. سليمان الشطي
د. سهام الفريح
د. عبدالرزاق العدواني
د. فهد الشاقب
د. محمد الرميحي

المراسلات :
توجه باسم السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص ب ٢٣٩٩٦ الصفاة / الكويت - ١٣١٥٥

الاستشراق
في الفن الرومانسي الفرنسي

المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها
ولا تعتبر بالضرورة عن رأي المجلس

المحتوى

كلمة لابد منها	٩
توطئة	١٣
الفصل الأول	
الاستشراق الأوربي في فن التصوير : مرحلة ما قبل	
الرومانسية، نظرة تاريخية	٢٩
الاستشراق الفرنسي في القرنين السابع عشر والثامن عشر ،	
حملة بوناپرت على الشرق وأثرها في فن التصوير الفرنسي -	
انطوان جان غرو	٦٨
الفصل الثاني	
الاستشراق في المرحلة المبكرة من العصر الرومانسي لفن	
التصوير الفرنسي (١٨١٥ - ١٨٣٠) - الموتيف الشرقي في فن	
التصوير ما بين الأعوام ١٨١٥ - ١٨٢٤	٩٥
- أوجين ديلاكروا	١٢٠
أ. اللوحة التاريخية	١٢٢
ب. فن البورتريه	١٦٤
-ريتشارد بونتغتون	١٧٠
الفصل الثالث	
مرحلة ازدهار الاستشراق في فن التصوير الفرنسي إبان العصر	
الرومانسي في الثلاثينيات من القرن التاسع عشر	١٩١
الكسندر غابرييل ديكان	٢٠٦
الشرق في ابداع ديلاكروا في أعوام الثلاثينيات	
« رحلة المغرب والجزائر »	٢٢٤
الاستشراق في المنظر الطبيعي الرومانسي في الثلاثينيات من	
القرن التاسع عشر:	٢٥١

٢٥٧ برومبير ماريللا

٢٧٥ هوراس فيرنية والاستشراق الاستعماري

الفصل الرابع

الاستشراق في فن التصوير الرومانسي الفرنسي في المرحلة

المتأخرة أو النهائية : ٢٨٩

٢٩٦ تيودور شاسريو

٣٠٣ أ. الجداريات

٣١٣ ب. البورتريه

٣٢٢ أوجين فرومنتان

٣٨١ اللوحات

٣٨٧ ثبت الحواشي

الإهداء

إلى أمّتي ومهنتي..

بعضاً من حصّاد غرّبتنا

كلمة لابتدئ منها

انبثقت فكرة هذا الكتاب أثناء تحضيرى لرسالة الماجستير والتي كان موضوع بحثها يدور حول أثر ديلاكروا وبودلير في حركة النقد الفني الفرنسي في أواسط القرن التاسع عشر . وقد اكتشفت أن « الموتيف » الشرقي الذي كان يحتل مكانة بارزة بل ورئيسية في إبداع الفنان الرومانسي « ديلاكروا » وعشرات الرومانسين الفرنسيين ، وكذلك في حركة النقد الفني في النصف الأول من القرن التاسع عشر، لم يحظ بدراسة موضوعية وعلمية شاملة .

وعندما بدأت القراءة حول الاستشراق في عام ١٩٨٣ ، وجدت أيضًا أن الدراسات الاستشراقية الغربية والسوفيتية - والدراسات المقارنة بين حضارات الشرق والغرب - جعلت دائرة اهتمامها علوم السياسة والاقتصاد والفلسفة ، بينما بقى الاستشراق في الفن التشكيلي رغم أهميته هامشيًا إلى حد ما بالمقارنة مع الفروع الأخرى للاستشراق . لذلك حاولت أن أقدم صورة عن عملية التبادل الحضاري - الفني بين الشرق الإسلامي (بلدان الهلال الخصيب والمغرب العربي) والغرب (فرنسا بالذات) في النصف الأول من القرن التاسع عشر ، أي المرحلة الرومانسية ، بوصفها أغنى مراحل تاريخ الفن الأوروبي إطلاقًا واستلهاً إبداعياً للمخزون المعرفي والفني الإسلامي والشرقي بعامه . وقد شكل هذا موضوع إطرحة الدكتوراه التي ناقشتها في جامعة موسكو ، وعملت في كتابتها ما بين الأعوام ١٩٨٣ - ١٩٨٧ . وكتب معظمها ما بين عام ١٩٨٦ - ١٩٨٧ . وهنا لا بد لي وأن أتقدم ببالغ شكري إلى إدارة قسم تاريخ الفن في جامعة موسكو، وبخاصة إلى رئيسه العالم ومؤرخ الفن البارز « ف . ن . فراشينكوف » ، واستاذي « ف . س . تورتشين » على تشجيعهما ومساعدتهما لي أثناء عملي في هذا البحث . كما أتوجه بالامتنان لإدارة متحف « الأرميتاج » في ليننغراد ، وعلى رأسها الأكاديمي وعالم المصريات الكبير « بوريس . ب . بيوتروفسكي »

لتقديمه يد العون ولتقييمه الرفيع لهذه الدراسة أثناء مناقشتها . وكذلك إلى السيدة « بيريزينا » رئيسة قسم الفن الفرنسي في « الأرميتاج » ، التي منحتني فرصة الإطلاع على مجموعة اللوحات الفرنسية الاستشراقية الخاصة « بالارميتاج » ، وعلى « ألبومات » وكتب الرحالة والفنانين الأوروبيين لفترة القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في قسم المخطوطات الشرقية من مكتبة « الارميتاج » . ولا يسعني سوى أن أذكر روح التعاون والمودة التي أحاطني بها العاملون في مكتبة متحف «بوشكين» للفنون التشكيلية ، ومكتبة « لينين » بموسكو . وكذلك الاهتمام القيم والنقدي الذي أبدته العالمة ومؤرخة الفن د. « تاتيانا . ب . كابريفا » أثناء مناقشتها هذه الدراسة ومساهمتها في نشرها باللغة الروسية ويعود الفضل الأول لنقل هذا البحث من مخطوطة إلى كتاب ، للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الذى منحتني فرصة النشر في داره الكريمة وصدوره باللغة العربية .

زينات س . بيطار

موسكو . تشرين الثاني ١٩٨٩ .

« إذا أردنا المشاركة في عملية خلق العقول النيرة ، فلا بدّ لنا
من التمثّل بما هو شرقي . فالشرق لن يأتي إلينا بنفسه »

غوته « الديوان الغربي - الشرقي »

توطئة

برزت محاولة التماثل بين حضارتي الشرق والغرب على أعتاب مرحلة جديدة من تطورها التاريخي (على تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر) ، وكانت قد شهدت تقاربًا وتبادلًا ثقافيًا ليس بين طرفين متناقضين حضاريًا وحسب ، وإنما في عملية تأثر وتأثير متبادل وفي حالة من الازدواجية و « الشاقف » واضحة المعالم .

وللإجابة على التساؤل البديهي لماذا كان الشرق قريبًا إلى الرومانسيين بالذات؟ لابد لنا من الإشارة قبل كل شيء إلى « الظروف التاريخية التي هيأت للرومانسية فرصة جنى ثمار الشرق بصورة مفيدة ومتميزة » ^(١) . إن إثبات الرومانسية بوصفها مذهبًا فنيًا جديدًا كان يسير متوازيًا مع تكون وتطور الاستشراق بوصفه علمًا في فرنسا ^(٢) . وارتبط مصير أحدهما بالآخر طيلة النصف الأول من القرن التاسع عشر (أي طيلة الحقبة الرومانسية الفرنسية) مما قاد العديد من الرومانسيين إلى الاتجاه نحو الشرق للبحث عن مثل جمالية رومانسية في مسلمات هذا الشرق الأخلاقية - الجمالية وفي الصورة كما في الفكرة معًا .

استحوذ النزوع نحو تصوير عالم الشرق بينيته الروحية والمادية على اهتمام الرومانسية الأوروبية بكل مدارسها ، وفي شتى أبوابها وأنواعها وأجناسها الفنية . فالرومانسية تبنت الموضوعات والصور الفنية الشرقية وبلورتها ، وطورتها ، كما منحنتها طابعها ومعاييرها الجمالية الخاصة بها والمميزة لها . ومع هذه المرحلة الفنية بالذات تم الانتقال من مفهوم « الغرائبية » في تصوير الشرق ، إلى مفهوم « الاستشراق » (أي كل ما يتضمنه علم الشرق وفنونه) في الفن الأوربي .

زد على هذا أن البحث في أسس ظاهرة الاستشراق الفني لا يمكن أن يتم إلا من خلال البحث عن أطر وجذور الاستشراق السياسي - الاقتصادي الذي يشكل المنطلق الأساسي للعلاقة بين الشرق والغرب تاريخيًا ، وهناك خصوصية الفكر الرومانسي بوصفه مذهبًا شمولي المظهر في شتى حقول المعرفة (الفلسفة ،

التاريخ ، الفن ، الطب ، العلوم ، السياسة ، الاقتصاد ، الأدب وغيرها) ،
الذي تميز بالسعي إلى إزالة الحدود بين هذه المعارف من جهة ، وبين الأنواع
والأجناس في كل حقل معرفي على حدة . فهو منظومة فكرية مفتوحة على بعضها
وفقاً لمنطق الفهم « الكوسمبوليتي » للعالم والحضارات الإنسانية . وانعكست
هذه الخصوصية على علاقة الرومانسيين بالشرق والموضوع الشرقي ، كما ساهم
في بلورتها الظرف التاريخي : الاعتراف بالاستشراق بصفته « علماً متكاملًا قائماً
على دراسة آثار الحضارة الشرقية المادية والروحية بما يشمل علم الاقتصاد
والتاريخ والجغرافيا والسياسة والأدب والفلسفة والأديان والفنون و « الأنثوغرافيا »
وغيرها » (٣) ، في نهاية القرن الثامن عشر (في فرنسا بخاصة) وأثر ظهور
الدراسات الشاملة والمتنوعة التي تناولت الحضارات الصينية والهندية والفارسية
والإسلامية في شتى مراحل تطورها التاريخي القديمة والمتوسطة والحديثة ، والتي
إنبثق عنها تبدل ملموس في التصورات حول مفهوم « ثقافة الشرق » ، و « ثقافة
الغرب » في أوروبا ككل ، مما أدى في نهاية المطاف إلى ظهور مرحلة جديدة من
تطور الاستشراق اتسمت « بالشمولية » في التمثيل (بخلاف المراحل السابقة) ،
في شتى المدارس الرومانسية . بينما اتخذ الاستشراق طابع الظاهرة الحضارية
العامة المميزة للعصر . وبما أنه قدر للرومانسية أن تتطور في العديد من الدول
الأوروبية في آن واحد معاً ، فقد عكس الاستشراق الرومانسي الصبغة القومية ،
والمحلية التي تمخضت عنها الظروف والعوامل التاريخية والاجتماعية والتقاليد
الثقافية في كل بلد أوروبي على حدة . من هنا يلاحظ أن الاستشراق الرومانسي
تمايز في المدارس الفنية الأوروبية وفقاً لتمايز منطق تطور بنائها الفنية الداخلية ،
وتألق بشكل أسامي وازدهر في الأنواع والأجناس الأكثر إزدهاراً في كل مدرسة
على حدة . ففي ألمانيا مثلاً تألق في الأدب والفلسفة وعلم الجمال (مدرسة
« إيسنا » ، الإخوان « شليغل ، شيلنغ ، نوفاليس ») وفي إنكلترا في فن الشعر
والرواية التاريخية (والتر سكوت ، بايرون ، شيلي) ، أما في فرنسا فقد غزا كل
الفنون بشكل جزئي (العمارة ، والنحت والموسيقى والمسرح والفنون الزخرفية)
إلا إنه أزهده بشكل أساسي وشامل في فن التصوير الزيتي (أكثر الفنون إزدهاراً

في المرحلة الرومانسية) حيث دخل الموضوع الشرقي نسيج اللوحة الزيتية الرومانسية منذ افتتاح صالون عام ١٨٢٤ . كما أظهر « ديناميكية » تطور كل أنواعه الفنية المزدهرة آنذاك : اللوحة التاريخية ، البورتية ، المنظر الطبيعي ، الطبيعة الصامتة ، صور الحياة والبيئة . وفي الثلاثينيات عرف ازدهاره في الأدب (فيكتور هيجو ، لامارتين ، جيراردي ترفال ، تيوفيل غوتيه وغيرهم) .
كما أن الاستشراق الرومانسي نمايز في المدارس الأوروبية وفقاً لتمايز العلاقات التجارية والسياسية بين الدول الأوروبية كل على حدة ، وهذا الجزء من الشرق أو ذلك .

فمنذ القرن السابع عشر ومع بروز التخصص المعرفي في مدارس الاستشراق الأوروبي انطلاقاً من مبدأ تركيز مصالحها الاستعمارية والتجارية فيه) برز التخصص في ظهور الموضوع الشرقي في فن هذا البلد الأوروبي أو ذلك . وحتى نهاية القرن الثامن عشر أي حتى إحكام سيطرة بريطانيا الاستعمارية على الهند والشرق الأقصى . لوحظ غلبة الموضوع الشرقي الصيني والهندي في المدرسة الرومانسية الإنكليزية والألمانية . بينما غلب الموضوع الشرقي الإسلامي على المدرسة الفرنسية . وبالإضافة إلى العلاقة الثابتة والتاريخية بين فرنسا وبلدان الهلال الخصيب والمغرب العربي منذ القرن التاسع الميلادي والولاء الروحي والثقافي للكنيسة المارونية والقبطية ، واحتكار فرنسا للعلاقات بالباب العالي العثماني منذ القرن السادس عشر ، جرت حملة نابليون بونابرت (١٧٩٨) التي لعبت الدور الأساسي في توجه الرومانسيين الفرنسيين نحو الموضوع الشرقي الإسلامي . فمنذ ذلك الوقت وفي كل عقد من الزمان كانت تتوافر للامتيازات الفرنسية أبواب جديدة في هذا الشرق .

في عام ١٨١٤ - انفتحت أبواب مصر أمام الخبراء الفرنسيين بعد توقيع محمد علي باشا وإلى مصر اتفاقية التعاون مع فرنسا . وفي عام ١٨٢٤ - قامت ثورة الشعب اليوناني .

وفي ١٨٣٠ - بدأت حملة الجيش الفرنسي على الجزائر .
إن هذا التطور التصاعدي في تدعيم نفوذ فرنسا السياسي والاقتصادي

والعسكري والثقافي في هذه المنطقة من الشرق ، كان سبباً مباشراً في انفتاح أبواب الشرق الإسلامي أمام قوافل الفنانين والأدباء والدبلوماسيين والعلماء والرحالة والتجار والإرساليات الفرنسية . فقد زار الشرق في النصف الأول من القرن التاسع عشر حوالي ١٥٠ فناناً فرنسياً ، لم يكن إسهامهم في تطوير الاستشراق متساوياً ، كما أن الاستشراق لم يحتل موقفاً متوازياً في إبداع كل منهم . بحيث شكل الاستشراق تياراً أساسياً داخل الحركة الفنية التشكيلية الفرنسية استقطب غالبية فنانها ، كما أنه أدى إلى اكساب الاستشراق الرومانسي الفرنسي سمته الشرقية الإسلامية خلافاً للمدارس الرومانسية الأوروبية الباقية ، نظراً لغلبة الموضوع الشرقي الإسلامي في الفن الفرنسي وازدهاره ضمن الخط التصاعدي ذاته لازدهار النفوذ الفرنسي في الشرق الإسلامي . لقد حصل الاستشراق الرومانسي الفرنسي في ذاته كل سمات البنى الفنية المميزة للرومانسية وعصرها الفني - أي النصف الأول من القرن التاسع عشر . ودراسة سمات الاستشراق الفرنسي تفترض رؤية شاملة وعميقة لأشكال الرومانسية وسبل تطورها بشكل عام والفرنسية بشكل خاص (التي هي محور بحثنا) . فالرومانسية بوصفها ظاهرة حضارية معقدة ومتنوعة تستدعي دراستها البحث عن « موضوعات » ، و« صور » ، و« أبطال » ، و« فنانين » خلقتهم المرحلة وفرضتهم روح العصر ، وليس البحث عن كيان فني واحد متناسق أو « مدرسة » بالمعنى الأكاديمي للبحث . وتاريخ ظهور الرومانسية على مسرح الثقافة الأوروبية والذي ينحصر في فترة زمنية لا تتعدى فترة سنوات ما قبل وما بعد عام ١٨٠٠ . وكان فرض مسألة التعامل مع الرومانسية ، لا بوصفها أسلوباً فنياً وحسب بل بوصفها مرحلة - فنية « بانورامية » ، تشكل الحد الفاصل بين الماضي (التقليدي - الانقطاعي) والمستقبل (البرجوازي - الحديث أو المودرن) . لقد قدر للرومانسية أن تنمو وتتطور وسط تيارات ومذاهب فنية متغايرة مناقضة لها كالكلاسيكية الجديدة ، والطبيعية والعاطفية - والانتقائية ، والواقعية ، والصالونية وبين انصار « الفن للفن » البرناميين . وكانت الرومانسية منذ مرحلتها المبكرة ١٨٠٠ - ١٨٣٠ وحتى مرحلتها المتأخرة ١٨٤٥ . عاجزة عن أن تنتصر أو تسود

بشكل رسمي (كما في العهود الفنية السابقة) . لذلك فإن ربيع الرومانسية ، هو شأن خريفها ، لم يشكلا حالة « صفاء » أو « سيادة » مطلقة في الحركة الفنية المعاصرة لها كما لم تعكس صفو وجودها التيارات الفنية المعاصرة لها . من هذه الزاوية قدر للرومانسية أن تكون بمثابة تاريخ شخصيات فنية رومانسية فقط . كما أن دراسة استشرافها الفني سيتم وفقاً لهذه الخاصية أي دراسة أعمال أبرز الفنانين الرومانسيين الذين استهوهم الشرق فأضافوا إلى الاستشراق الفني الفرنسي والأوروبي سمة إبداعية مميزة ، كما شكل الشرق معيناً إبداعياً ونقله فنية محددة لوجهة مسيرتهم الإبداعية . (أوجين ديلاكروا ، ريتشارد بوثغتون ، ألكسندر غابرييل ديكان ، بروسبير ماريللا ، تيودور شاسريو ، هوراس فيرنية ، أوجين فرومستان) . لقد شكل ظهور الرومانسية في ظروف تاريخية معينة منعطفاً جذرياً في حياة البشرية ، ومرحلة انتقالية للمجتمع الأوروبي من النظام الإقطاعي في القرون الوسطى إلى النظام البرجوازي الحديث بعد الثورة الفرنسية . وولدت ثقافة مميزة للقرن التاسع عشر كشفت لأول مرة في تاريخ الحضارة العالمية عن وحدة التناقضات التي كانت تتجاذب الحياة الروحية في ظل المجتمع البرجوازي الجديد ، وعن إشكاليات الإبداع فيه . هذا بالإضافة إلى تطور الاستشراق وتغلغل المصالح الاستعمارية الأوروبية في الشرق ، وبالإضافة إلى تعدد المدارس الفنية الوطنية في البلد الواحد ، وتنوع المدارس الرومانسية الأوروبية وعمق صلاتها وحجم هذه الصلات وتأثيرها ببعضها البعض . وهناك عامل أساسي يتمثل في التغيرات الجذرية التي طرأت على المجتمع الفرنسي بعد حلول نمط العلاقات البرجوازية في البنى الاقتصادية والسياسية للمجتمع ، ويتطلب ثقافة جديدة قادرة على مواكبة المرحلة الجديدة وإرضاء ذوق الجمهور الجديد - الذي تتكون غالبية من البرجوازية العسكرية - والتجار والصناعيين أي « الأثرياء الجدد » ذوى « الثقافة البرجوازية » . وقد أبرز هذا الأمر التناقض بين عملية التطور المادي السريع للنظام الرأسمالي ، وحالة التخبط والعجز عن إنتاج قيم روحية ، وثقافة جديدة بالوتيرة ذاتها . ومرد حالة التناقض والتخبط في المناخ الثقافي العام يرجع أولاً إلى : - فشل الثورة الفرنسية في تحقيق المثل والمبادئ والقيم

الجمالية والأخلاقية التي نادى بها أعلام عصر التنوير (مونتسكيو، فولتير، روسو وغيرهم). بيد أن ما تحقق في أيام الثورة الفرنسية من تحرير للفنان من قيود الاقطاع والكنيسة، وتأميم للآثار الفنية والمتاحف، قد قضى عليه بونابرت إبان فترة حكمه لفرنسا ١٨١٤ - ١٨٩٩ باخضاعه الفن لسلطته ولخدمة «إيديولوجية» حروبه، ناهيك عن الأزمات الداخلية والمآسي الاجتماعية التي نجمت عن هذه الحروب التي انتهكت فرنسا وأوروبا بأسرها. ثانيًا: طبيعة نمط العلاقات البرجوازية المادية الجديدة والطائرة على المجتمع وبخاصة كون الرومانسيين هم أبناء فكر القرن الثامن عشر أكثر من كونهم أبناء فكر القرن التاسع عشر، لذلك كان من الصعب على الفنان قبول الواقع الجديد بكل مآسيه ونبذ العلاقات البائدة لاسيما وأن البرجوازيين قد أخضعوا الفن لمصالحهم الذاتية التي تحول معها الفنان إلى عامل مأجور. وخلق الواقع الجديد إحساسًا لدى الفنان بالعجز عن المشاركة في عملية تغيير المجتمع، وتكوين ثقافة جديدة قادرة على إرضاء الطبقة الجديدة الحاكمة. ويعزي هذا الشعور بالعجز أساسًا إلى عدم تقبل منطق الصيرورة التاريخية لتطور المجتمع البشري وعدم فهمه وإدراكه أي فهم المضمون التقدمي للنظام البرجوازي بالمقارنة بالنظام الإقطاعي في علاقات الإنتاج. بالإضافة إلى أن بروز «الانا» الفردية، - وعمق الشعور «بالذات» و «الشخصية» في المجتمع الفرنسي في مطلع القرن التاسع عشر، ومحاولة الفرد إثبات قيمته الاجتماعية والفنية والإبداعية، أدى إلى تصادم «الانا» الفردية الإبداعية مع محاولة «معايرة» الفكر وتوحيد نمطه في ظل النظام البرجوازي، قد حالًا دون تغليب الانسجام بين الذات والعالم، والفرد والمجتمع، «الانا» الفردية و «الانا» الاجتماعية، نتيجة ظهور حالة من التخيبط الفكري والروحي أو ما نسميه «بأزمة الروح» في أوروبا بشكل عام. وعلى أثرها لجأ أعلام الفكر والفن الأوروبي إلى الحضارات العالمية القديمة والحديثة للبحث عن ملاذ من أزمة الروح هؤلاء الأعلام هم - «هودر، شلينغ، الإخوة شليغل، غوته، نوفاليس، شاتوبريان، دي سان بيير، مدام دي ستايل، بايرون، شيلي وغيرهم». وقد احتلت الحضارات الشرقية حيزًا أساسيًا في القيم البديلة التي صاغوها بغية رأب

الصدع الداخلي الزاحف على الثقافة الأوروبية آنذاك ، وعملياً لم تخل أي دراسة في الرومانسية من الإشارة إلى عجز الرومانسين عن الانصهار في الواقع البرجوازي الجديد . وقد تبين عجزهم أحياناً في رفض القوالب التقليدية الكلاسيكية والأكاديمية وخلق صور وموضوعات وأبطال جدد يعبرون عن حالة « التمرد » الداخلي على هذا الواقع ، وفي منظومة « ايقونوغرافية » معاصرة تعبر عن صراع الإنسان والمجتمع كصور « الانتفاضات » و « الثورات » ، و « الحروب » ، و « موت البطل » وفي أحيان كثيرة في حالة الهروب في « الزمان » و « المكان » . وما يلفت الانتباه أن الرومانسين مهما كان توجههم سواء في « الزمان » أو « المكان » كان لابد لهم وأن يلتقوا بالشرق .

ففي الزمان : التاريخ - القرون الوسطى - المسيحية - « التروبادور - دانتى وعصر النهضة - « الباروك » و « الروكوكو » حيث تواجد « الموتيف » الشرقي بصورة مؤثرة ومرادفة للإبداع والتجديد والإلهام . وفي « المكان » : الهروب إلى الشرق وإيطاليا وأسبانيا لشحن الإبداع بصور جذابة وحالة .

وفضلاً عن تاريخ النفوذ والمصالح والامتيازات الفرنسية في الشرق فهناك أسباب عديدة شكلت عامل جذب نحو الشرق أكثر من إيطاليا وأسبانيا : لأن هذا الجزء من العالم لم تكن قد دخلته الحضارة الرأسمالية بعد . ولم تفسد العلاقات المادية البرجوازية الإنسجام بين مسلماته الأخلاقية والجمالية . فحتى نهاية القرن الثامن عشر حافظ الشرق الإسلامي على طابعه التقليدي منذ القرون الوسطى وسيادة الإسلام بوصفه فكرة دينياً ودينوياً ، ولتمتع هذا الشرق بطبيعة جذابة ، وتراث فني ، تاريخي متنوع (قديم - متوسط - حديث) اكسبته حالة تاريخية جذابة ومميزة وغريبة قياماً إلى المجتمع الصناعي الأوروبي آنذاك . وشكلت « غربة الشرق صورة للعالم الرومانسي المنشود ، الذي يصبر إليه نزوعهم الداخلي نحو « الرائع »^(٤) . فهو برأيهم مهبط الوحي والديانات والموطن الأبدي للشاعرية والفروسية والصوفية ، والجبرية والمحمية ، والحياة الرعوية الحرة المثيرة للمخيلة والفضول .

وفي هذا الشرق بالذات بحثوا عن صدى لمفاهيمهم الجمالية الرومانسية :

«كالنبيل»، و«المأساوي»، و«التاريخي». و«الأسطوري»، و«الرمزي»
و«الفروتسك» و«البيتورسك» و«الأربسك» و«الفلكوري»، وتضافر
العنصرين الحسي والروحاني، وتناسق البعدين الديني والدنيوي .
كما شكل الشرق أرضية خصبة لإرضاء التزوع الرومانسي نحو التلوين ،
ونظرية «الصبغة المحلية ونظرية التضاد أو «التباين» ونظرية «المناء» وأثرها
على السلوك (التي نادى بها مونتسكيو) ونظرية «التوليف» بين الفنون
والأجناس الفنية .

فقد استطاع الشرق أن يقدم أجوبة عن أسئلة إبداعية كثيرة كانت تمثل محور
مشكلات لعلاقة الرومانسي بثقافته الفنية وبمجتمعه . وبذلك يكون الاستشراق
الرومانسي هو رد فعل على الواقع ، و«اغتراب» و«تمرد» و«ازدواجية» في
الشخصية الفنية ، ومثالية غيبية ، وانتقائية دفعت باتجاه اسباغ الصفة المثالية
على الشرق والتمثل به . وقد جاء الاستشراق الرومانسي جامعا الأسطورة
والواقع ، الحلم والحقيقة ، الرمز والحال ، التاريخ والمعاصرة مع غلبة الشق الأول
في أكثر الأحيان .

وشكلت رؤية الرومانسية للشرق مرحلة انتقالية بين الاستشراق النظري
التخيلي القائم على منظومة الأفكار الدينية والغيبية ، والسطحية التي تفتقر إلى
الموضوعية والعلمية ، والتي سادت الفكر الأوروبي منذ القرون الوسطى ، وبين
الاستشراق الاستعماري - الإخصاعي - ضد الشرق والذي بدأ مع النصف الثاني
من القرن التاسع عشر أي مع دخول الاستعمار إلى الشرق الإسلامي .
والاستشراق الرومانسي في الفن كما هي حال الرومانسية ، عبارة عن مرحلة
انتقالية بين الاستشراق التقليدي والحديث في صوره وموضوعاته وأفكاره ، وحمل
في ذاته معالم كثيرة من هذا وذاك . ولعب الرومانسيون دور الوسيط بين الجانبين
التقليدي والحديث في الرؤية الاستشراقية . فجاء استشرافهم مبنيا على جدلية
الثابت والمتحول ، والمتوسط والحديث ، والموضوعي والذاتي ، والكلي والجزئي .
فالحقبة التاريخية التي تركز فيها الاستشراق الرومانسي في فرنسا تقع بين حملتين
عسكريتين استعماريتين شنتهما فرنسا لاختضاع هذا الشرق والسيطرة عليه وهما .

حملة بونابرت ١٧٩٨ وحملة الجزائر ١٨٣٠ (وإن كان الجيش الفرنسي لم يستطع تثبيت أقدامه في الجزائر حتى نهاية الأربعينيات) أي أن هذا الشرق لم يكن ملكاً لفرنسا بالمعنى الاستعماري - الإختصائي . زد على ذلك أن الرومانسيين كانوا الفئة الغنية التي لم ترتبط بعجلة المؤسسة الرسمية السياسية ارتباطاً تبعياً كلياً كما هي حالة الفنانين في العصور الفنية السابقة (النهضة ، الباروك ، الروكوكو) . وشكلت الرومانسية - وبالأخص في فرنسا - ظاهرة المعارضة الفنية والسياسية في آن معاً . فقد وقف العديد من الرومانسيين في صفوف المعارضة للنظام السياسي الفرنسي وضد عودة النظام الملكي « البوربوني » في فترة عهد الإصلاحات ١٨١٥ - ١٨٣٠ ، كما شاركوا في أحداث ثورة ١٨٣٠ ، (ديلاكروا في لوحته الشهيرة « الحرية فوق المتاريس ») ، وفي أحداث ثورة ١٨٤٨ الفرنسية . إلا أن مثلي الرومانسية لم يشكلوا وحدة متجانسة في الرؤية السياسية والاجتماعية رغم معاداتهم للنظام البرجوازي . فهناك من أيد مبدأ حرية الشعوب ، والعدالة الاجتماعية كبايرون ، وشيلي وغوته وجيريكو وديلاكروا وبوشكين وفكتور هيغو، وهناك من أظهر الدعم للسياسة الاستعمارية كشاتوبريان ولا مارتين وفرنية ودي فيني وف . شليغل وغيرهم . وهناك من جمع التناقض في الموقف ، أو أظهر تناقضاً في مواقفه السياسية في مراحل مختلفة من حياته الإبداعية . بدءاً بالموقف التقدمي الذي أظهرته مدرسة اينما الألمانية المبكرة والتي انتهى معظم ممثليها نهاية رجعية في تأييدهم للموقف الاستعماري من الشرق .

وهناك أصحاب الموقف التوفيقي « اليمين بين » أمثال فرومنشان وجيرار دي نرفال وتيوفيل غوتيه وشاسريو ، وهناك من زار الشرق بصفة رسمية أو برحلة دبلوماسية كديلاكروا ، غير أنه لم يؤيد السياسة الاستعمارية للشرق ، بل جاءت لوحاته ومقالاته النقدية حول الشرق مفعمة بالاعجاب والاحترام للمسلمات الأخلاقية - الجمالية الإسلامية والعربية . صفوة القول إن الرومانسية ظاهرة فنية وفكرية تحمل التناقضات فقط ، وهي أشد تعقيداً مما تتصورها حالة « صفاء » أو انسجام « أيديولوجي في الفكر والممارسة الفنية . وانعكس ذلك على بنية الاستشراق الرومانسي بلا ريب . لقد استند الرومانسيون إلى حد كبير إلى المدارس

الأوروبية السابقة في فن التصوير لتكوين رؤيتهم الفنية بشكل عام والاستشرافية بشكل خاص (النهضة ، الباروك ، الروكوكو) . ففي الاستشراق بالذات تم انبعاث الكثير من الصور و « الموتيفات » والموضوعات النهضة ، والباروكية ، والروكوكية في فن التصوير الرومانسي الفرنسي . والتي تناولها الرومانسيون بتجديد إما في الشكل (وفق الأسلوب الرومانسي لبناء وتقنية اللوحة) وإما في المضمون (منحها المسحة والرؤية الرومانسية البحتة للعالم كاللوحات التاريخية - الدينية المستوحاة من الإنجيل والتوراة - صور الحريم والجواري وصور « جلسات الغناء » و « الرقص » و « الصيد » و « الموسيقى » . وهناك صور و « موتيفات » شرفية بحتة هي أساساً ذات أصول فرعونية وآشورية وبابلية ، وفارسية ومسيحية وإسلامية ، اكسبها الفنانون الأوروبيون قوالب فنية منذ بدء الاحتكاك الثقافي بين الشرق المتوسط وأوروبا . حيث كانت تتبدل وتتغير في المدارس الفنية الأوروبية (في الشكل أو المضمون) تبعاً للمتغيرات الطارئة على تطور مضمون العلاقة بين الغرب وهذا الشرق .

لذلك فإن دراسة الاستشراق الرومانسي في رأينا يجب أن تتم ضمن دراسة المنظومة الايقونوغرافية الاستشرافية في الفن الأوروبي (فن التصوير بالتحديد) في تحليل اللوحات ومقاربة الصور وذلك لكشف التقاب عن صيرورة الرؤية الفنية الاستشرافية وتحديد ما ورثه الرومانسيون عن سبقهم في الاستشراق ، وما أبدعوه أو جددوه ، هذا من جهة ، ومن جهة ثانية فقد ركزنا في هذه الدراسة على مسألة التقارب والمقارنة بين الصورة الاستشرافية الرومانسية وبين الصورة الشرقية الأصل (شكلاً ومضموناً) ، لتحديد ماهية الصورة الاستشرافية الرومانسية ومدى قربها أو بعدها عن جوهر وواقع الصورة الفنية الشرقية (فن المنمنمات الإسلامية بالتحديد) ويتبع أسلوب المقاربة هذا إبراز موقع الاستشراق الرومانسي في تاريخ فن التصوير الأوروبي (اتباعاً أو إبداعاً) وبالتالي تحديد المعرفة الفنية الشرقية وتحريرها من قوالب استشرافية لازمتها لقرون عديدة ، ورصد مدى تغلغل المؤثرات الفنية الشرقية ومدى تأثر الفن الغربي بها وتقليدها ، وعملاً بمبدأ التقارب التصنيفي بين ظواهر الحضارتين الإسلامية والرومانسية وانطلاقاً من رؤية

التواصل الحضاري بين الشعوب ، ومبدئي التشاكل والحوار نستطيع إيجاد إجابة منطقية عن السؤال الذي بدأناه حول سبب شدة نزوع الفنانين الرومانسيين نحو الشرق .

واستناداً إلى معرفة منطق ثقافة المرحلة قيد البحث يمكن إدراك منطق التواصل الثقافي بينها وبين غيرها من الثقافات الأخرى . كما أن مسألة البحث عن نقاط التواصل والتناقض بين الثقافتين يفترض استيعاب مفهوم « الحوار لا كمجرد مصدر للمعلومات بل كوسيلة تؤدي إلى التعمق في إدراك الآخرين ، للتمكن من إدراك الذات » ^(٥) بشكل أعمق وأشمل . من هنا نرى أن دراسة الاستشراق تفترض الغوص في أطر الإدراك المعرفي الأوروبي للفكر الجمالي الفني الإسلامي لسبب هام وأساسي يكمن في أسبقية التجربة الدراسية والبحثية والاستقصائية النقدية الأوروبية لتاريخ الفن الإسلامي . فكلما ازداد تعمق المعرفة الأوروبية به تبلورت الصورة الشرقية أكثر فأكثر في التاج الاستشراقي الفني . ومثل دراسة الاستشراق رصد تطور الدراسات الأوروبية في المرحلة المحددة . وليست الرومانسية سوى حقبة في تاريخ تطور الحضارة العالمية الذي يتمثل في منطق العملية التاريخية الواحدة ، حيث كان التواصل بين الشرق والعرب في مختلف العصور الفنية يحمل في ذاته جوانب إيجابية وسلبية ، ذاتية وموضوعية ، وليس كل ما عرفه وصوره وجسده الغرب من صور وأفكار شرقية هو وليد مناهج الفكر الغربي « لقولبة هذا الشرق » بغية السيطرة عليه ، وإنما ما حملته الفن الشرقي أيضاً في ذاته من قيم ومعايير جمالية وأخلاقية تضافرت فيها العناصر الفنية لكل الحضارات التي ظهرت في هذا الشرق (القديمة والمتوسطة والحديثة) . كما أن « عملية تحريك وإغتراب الصور والرموز الفنية كانت تتم من الشرق إلى الغرب وبالعكس أيضاً » ^(٦) كوقابل ظهور الاستشراق Orientalisme ظهور الاستغراب أو الأوربة Occidentalisme في الشرق (خاصة في فن التصوير الكنسي القبطي والماروني والايقونات المالكية ، وتطور فن التصوير إيران وتركيا عبر الفنانين الأوروبيين ، وأثر الصليبيين على فن العمارة في لبنان وسوريا وفلسطين) . والقرن التاسع عشر شاهد أساسي على عملية التبادل

الثقافي هذا (عصر النهضة أو التنوير في مصر ولبنان) . ويظهر تاريخ تطور الثقافة الفنية العالمية بأن الطبقات والفئات الاجتماعية . المختلفة استغلت مرارا الثقافة كأداة لتحقيق أهدافها السياسية والإيديولوجية ذلك « بسبب تعدد وظائف الفن » (٧). ولكن لا يجوز اعتبار هذا ظاهرة مطلقة . فالإقرار بذلك يقودنا إلى الاعتراف بموقع « الأدوات الاجتماعية للفن » (٨) فكما شكل الشرق معينا لا ينضب للتراء المادي الأوروبي ومشاريعه الاستعمارية فإن حضارات الشرق قد شكلت ملاذًا من الأزمات الروحية - الثقافية التي كانت تهب على أوروبا بين فترة وأخرى . ولا يجوز استقراء ظاهرة الاستشراق على أنها سياسية - استعمارية فحسب ولم تكن ترى في الشرق إلا ما تنوق إليه ، بل يجب أخذ أية ظاهرة علمية أو ثقافية من مختلف جوانبها ، وتعدد أطرها ، وجوهرها . وبالإبتعاد عن « التعميمية » خشية الالتباس ، وجرها على الموضوعية في الدراسة والبحث . لذا يشترط علينا تعدى ضيق الرؤية « الاستعمارية » للاستشراق والبعد عن التقارب التسجيلي القائم على السرد والوصف والتوثيق . والإفلاق عن عادة وضع المستشرقين في موضع اتهام واحد . لأن ترميز الرومانسية للمسلمات الجمالية - الأخلاقية الإسلامية هو في رأينا أقرب إلى حالة التماثل بها . وبخاصة أن الكثير من الموضوعات الرومانسية الاستشراقية كانت تشكل قناعًا جماليًا للمفاهيم السياسية والاجتماعية والفنية الرومانسية في فرنسا بالذات (فصور «المعارك» و «الانتفاضات» و «موت البطل») مرحلة الإصلاحات (١٨١٥ - ١٨٣٠) عبر من خلالها الفنان الرومانسي عن موقفه من السياسة الرسمية الأكاديمية . - ومستطرق إليها بالتفصيل لاحقًا - . وهناك أيضًا العديد من الموضوعات التي صورها بعض الفنانين الذين رافقوا حملات الجيش الفرنسي إلى الشرق فجاء استشراقهم سطحيًا ، هشا ، من الناحية الفنية ، ومشوها ومغلوطًا من ناحية المضمون . فلم يسجلوا باستشراقهم لوحات إبداعية لا لأن الشرق لم يوح لهم بالإبداع بل لأن هؤلاء الفنانين عادة يفتقرون إلى المهوبة الإبداعية . ومن يرافق الجيوش من الفنانين ليسجل « مآثرها » اللإنسانية والتي لا تمت إلى الفن بصلة لم يسجله التاريخ في عداد صانعيه . لذا فإن استشراق فناني الحملات

الاستعمارية حقق لهم مكاسب آنية ومادية بحتة دون أن يستطيع شحذ إبداعهم .
وليس هناك من فنان استشرافي وافق الحملات الاستعمارية أو صورها قد ترك
بصمات الإبداع على صفحات تاريخ الفن الفرنسي . وكل ذلك البريق الذي
رافق حياة انطوان غروهوراس فرنه قد انطفأ بموتهم ، وطوى أعمالهم النسيان .
فلن نفرض غبار النسيان عن أمثالهم طالما أن التاريخ قد أنصفهم برميهم في
النسيان .

إن بحثنا في الاستشراق الفني يتناول ماهية تصوير الشرق من قبل فنانين
مبدعين تأثروا بالفن والطبيعة الشرقيين وأثروا بدورهم في تطوير الصورة الفنية
الشرقية والاستشراقية . واستشراقهم هو ظاهرة « ثقاف » و « نمائ » و « تطعيم »
بين حضارتي الشرق والغرب ورؤيتنا للاستشراق مغايرة لمقولة سترجيكوفسكي
الشهيرة « الشرق أم روما »^(٩) ، ومناقضة لمبدأ كيلنغ « الشرق شرق ، والغرب
غرب وهيئات أن يلتقيا » . ولا تنسجم مع مفهوم الاستشراق الذي طرحه د .
إدوارد سعيد في كتابه الشهير « الاستشراق » إذ اعتبر أن الاستشراق « أسلوب
غربي للسيطرة على الشرق وامتلاك السيادة عليه . . . وبأن الاستشراق قد شكل
الحضارة الشرقية في كوكبة من الأفكار « الشرقية » كالاضطهاد ، الابهة الشرقية ،
القسوة الشرقية ، الحواسبية الشرقية »^(١٠) . وفي الواقع أن بحث العلاقة بين
الغرب والشرق على المستوى الفني الجمالي يفترض رؤية موضوعية لتاريخ هذه
العلاقة والأخذ بعين الاعتبار خصوصية كل حقبة استشراقية وخصوصية فكر كل
مستشرق وفنه على حدة . فالتواصل الروحي بين أبناء شعوب حضارات مختلفة
جغرافيا أو متباعدة تاريخيا كان يتم وينطلق من ضرورة استمرار وجود ، وخروج
من « أزومات » للغرب والشرق على السواء . وإن اختلفت مظاهر هذه الأزومات
وجواهرها ، والتبادل المعرفي عرفته البشرية كوسيلة لإحياء لطرفي العلاقة : ومن
هذه الزاوية حاولنا البحث عن أسس وأسباب النزوع الجارف نحو الشرق من قبل
الرومانسيين على أعتاب مرحلة تماس جديدة بين الغرب (فرنسا) والشرق (بلدان
الهلال الخصيب والمغرب العربي) . قد يكون الدكتور سعيد عمقا من ناحية عدم
توازن القوى المادية في العلاقة بين الغرب والشرق . فالغرب هو القوى عسكريا

وفكريًا (سياسيًا واقتصاديًا) . ولكن الشرق آنذاك كان قد انفتحت كنوز ثقافته أمام الغرب فولد لديهم الشعور بالقص والعجز عن إنتاج ثقافات روحية ماثلة فاعلة في العملية الثقافية لتاريخ الثقافة العالمية . ومفهوم توازن القوى مفهوم نسبي . إن البرجوازية الغربية المتحصرة للتو في فرنسا (عسكريًا وسياسيًا) اصطدمت بأزمات اقتصادية وروحية ثقافية مباشرة بعد سنوات قليلة من الثورة الفرنسية . واختلال توازن قواها هذا ساهم في تأخر فرض سلطتها الاستعمارية على الشرق حتى أواسط القرن التاسع عشر . فضلاً عن القوى المادية والعلمية للنظام العثماني وضعفها وخورها الذي تمثل في عدم قدرتها على مواكبة سياق التطور الأوروبي في تلك الحقبة . وقد بدأ التبادل الثقافي بين فرنسا بالذات والدولة العثمانية (تركيا) ومحمد علي باشا (عام ١٨١٤) بشكل طوعي وتعبيراً عن حاجة ضرورية للتواصل بين ثقافتين مختلفتين عملياً (عمل المتخصصين الفرنسيون في شتى الحقول في تركيا ومصر بشكل أساسي وإرسال البعثات التركية والمصرية إلى فرنسا للدراسة) . وكان من نتيجة هذا التبادل الطوعي تسلسل الكثير من المؤثرات الفنية والجمالية الشرقية إلى الثقافة الفرنسية وعلى التحديد في فن التصوير بحيث غدا الاستشراق تياراً رئيسياً فيه ، بينما وضع الفنانون الفرنسيون أسس النهضة الفنية الحديثة في تركيا ومصر (النحت ، العمارة ، فن التصوير ، المسرح ، الأوبرا وغيرها) بعد جهود طويلة من الظلام والتخلف الثقافي طوال فترة الحكم العثماني . لقد تناول د . سعيد في كتابه «الاستشراق» أعلام الفكر الاستشراقي أواسط القرن التاسع عشر في مطارحة فكرية ، اخترقت الخطاب الغربي لا تنزع الخطاب الشرقي منه بنفس الأسلوب والرؤية التي نهجها المستشرقون ذوو التوجه الاستعماري البحث . فأتى «استشراقه» «استشراقاً معكوساً» على حد تعبير د . صادق جلال العظم . إن تحرير المعرفة الشرقية من قوالب الاستشراق الاستعماري يتم فقط من خلال مقارنة تصنيفية للمسلمات الجمالية والأخلاقية الشرقية والغربية لرسم الحدود بين ما هو شرقي حقيقي وأصيل ، وما هو استشراقي موضوعي ، واستشراقي استعماري . وعلى الرغم من أننا نتناول في هذه الدراسة فرعاً مختلفاً من فروع الاستشراق

الذي تناوله د. سعيد ، وحقبة استشراقية سابقة وقد تكون انتقالية للاستشراق الاستعماري - الإخضاعى ، فإننا نعتبر هذه الدراسة محاولة لسد ثغرة ، أو ملء فراغ في رؤية الاستشراق وتحرير المعرفة الشرقية منه . والتي اضطرت د. سعيد أن يمر بها عابراً في كتابه الهام « الاستشراق » ففي معرض حديثه عن التمثيلات غير الرومانسية . والرومانسية ص . ١٤٤ يقول د. سعيد « في خلال القرن التاسع ، وفي أعمال ديلاكروا وبضغ عشرات دون مبالغة من أعمال رسامين فرنسيين وبريطانيين آخرين ، حملت المعرفة الشرقية المتميزة كجنس مستقل التمثيل إلى التعبير البصري ، وإلى حياة خاصة بها ينبغي على هذا الكتاب مع الأسف أن يمر بها عابراً . الحواسية ، الوعد ، الرعب ، النبل ، السمو ، المتعة الرعوية الحيوية الحادة المتواترة » وقد حاولنا في هذه الدراسة التي تطرح نفسها في ميدان البحث العلمي والموضوعي ، الاعتماد على مادة غنية من اللوحات (المحفوظة في متاحف فرنسا وكتلترا والولايات المتحدة الأمريكية ومتحف الارميتاج في لينينغراد) والتي لم تخضع غالبيتها للدراسة شاملة منهجية نتيجة تجاهل واغفال مؤرخي الفن الأوروبيين لظاهرة الاستشراق الفني الرومانسي وموقعها الرئيسي في الحركة الفنية الرومانسية على الرغم من تزايد الاهتمام العالمي بالاستشراق خلال العقدين الأخيرين ، بصورة ملفتة للنظر . والدليل على ذلك سلسلة المعارض الفنية التي أقيمت تحت عنوان « الاستشراق » في بلدان أوروبا الغربية والولايات المتحدة الأمريكية (باريس ١٩٧٥ - ١٩٧٦ - ١٩٨٠ نيويورك ١٩٨٣ ، لندن ١٩٨٣ - ١٩٨٤) . ومنذ ثلاثينيات القرن التاسع عشر احتل الاستشراق بوصفه ظاهرة فنية رومانسية موقع الصدارة في الصالونات والمعارض الفنية كما أنه حاز اهتمام أعلام الحركة النقدية الفرنسية المعاصرة للرومانسية (تيوفيل غوثيه ، تيوفيل سلفستر ، آرنست شينو ، شارل بلان ، غوستاف بلاتش أ . ديكان ، تيوفيل تورية برجر ، شارل بودلير) . وقد اعتبر د. أعالمهم النقدية هذه بمثابة مصدر حي وشاهد تاريخي على كل فنان استشراقي ولوحة استشراقية وعلى روح وذوق العصر الفني آنذاك وموقفه من الاستشراق ، وبرهاناً على أهمية موقع الاستشراق في الحركة الفنية الرومانسية آنذاك . ومع ظهور الدراسات التاريخية - الفنية حول

الحركة الرومانسية في فرنسا منذ أواسط القرن التاسع عشر تمت الإشارة إلى
الامتشراق بوصفه تياراً رومانسياً (ليونس بينديت ١. شفيار ، لانسون أ. بوب ،
جان الأزار ، ليون رزنتال ، هنري فوسيون ، شتيدر وغيرهم) دون التعمق في
دراسة الظاهرة الامتشراقية بصورة جدية علمية وحتى أعلام المنهج التاريخي
والايقونولوجي الذين درسوا الرومانسية منذ الثلاثينيات وحتى يومنا هذا (ي .
فيرد لا نور ، أ. غومبريتش ، كينت كلارك ، ف. انتل ، أ. لافجوي ، ج .
ليندساي ، ي. بيالوستوسكي ، غ. بيل ، ه. زريير ، ف. هاسكل ،
ج. كلاي) فقد مروا بالامتشراق الرومانسي مروراً عابراً ، عدا محاولة لي جونسون
في رصد ابداع أوجين ديلاكروا . غير أن طريقة المنهج الايقونولوجي فتحت أمامنا
المجال في هذه الدراسة لرصد ماهية « الصورة » الرومانسية في تاريخ الامتشراق
واطرها ومحاورها .

وعملاً بهذا المنهج حاولنا التركيز على المقارنة الدائمة بين الصورة والفكرة
الامتشراقية والشرقية كما حاولنا من خلاله الرد على تجاهل مؤرخي الفن الغربيين
لاستقصاء أثر الفن الشرقي والإسلامي في منظومة الفكر الرومانسي وإبراز موقعه
الأساسي في منح دم جديد للوحة الزيتية الرومانسية ودحض مزاعم مؤرخي الفن
الإسلامي (الفرنسيين بشكل خاص) وادعائهم بدائية فن التصوير الإسلامي
وتخلفه (فن المنمنمات) قياساً على فن التصوير الأوروبي وقواعد علم المنظور .
فقد ركزنا في هذه الدراسة على المقارنة الدائمة بين منظومة الصور الايقونوغرافية
لفن المنمنمات الإسلامية وفن الصور الايقونوغرافية الرومانسية .



الفصل الأول

الاستشراق الأوروبي في فن التصوير

« مرحلة ما قبل الرومانسية »

ترتبط قضية دراسة الإستشراق بوصفه تيارًا أساسيًا في فن التصوير الفرنسي للعصر الرومانسي بطائفة واسعة من القضايا الأساسية التي تمحور حولها تطور فن التصوير الفرنسي نفسه (على تحوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر) وتطور الإستشراق « بوصفه ظاهرة فنية تاريخية تمثلت في عملية تغلغل الصور وانعكاسها والموضوعات والموتيفات الشرقية في الفن الأوروبي منذ نشوء المستعمرات الفنية في حوض البحر المتوسط ما بين القرنين الثامن والسابع ق . م »^(١).

لذلك فإن مهمة هذا الباب تتجلى أولاً : في دراسة الإستشراق بوصفه ظاهرة فنية تقليدية في الفن الأوروبي وليس ظاهرة عابرة من باب « الموضة » الفنية ، أو ناتجة عن الانطباعات التي سجلتها حملة بوناپرت على الشرق . ثانياً : في رصد علاقة فرنسا بالشرق الإسلامي وتحديدًا ، والتغيرات الطارئة عليها والتي دفعت باتجاه هذا التلاقي الشامل والمميز بين الإستشراق وفن التصوير الفرنسي في المرحلة الرومانسية ، وبالتالي فيما يمكننا من حصر القوالب والأطر والصور الفنية التي استند إليها الرومانسيون في إستشراق العصور الفنية السابقة والتي تعتبر من أغنى الحقب الفنية والفكرية التي عرفتها أوروبا والتي برزت فيها الموتيفات الشرقية وفقاً للخصائص الفنية الداخلية المميزة لكل عصر ومدرسة فنية على حدة .

نظرة تاريخية :

شكلت التجارة بين أوروبا والشرق ميداناً رئيسياً للتبادل الثقافي لزمان طويل ، وتغلغل المؤثرات الفنية التي كانت تزدهر وتتألق في فن هذه المدرسة أو تلك ، وفقاً لازدهار العلاقة التجارية منذ القدم بين الشرق وهذا البلد الأوروبي أو ذلك .

وقد تمثلت المؤثرات الشرقية في كل المدارس الفنية الأوربية تباعا (العصر الهيليني والروماني ، البيزنطي والرومانسكي والغوطي) . وكانت في كل مرحلة من مراحل بروزها في تاريخ الفن الأوربي تشكل مع مقتضيات العصر الفنية ، وتحمل السات والمعايير الجمالية المحلية السائدة في فن المدرسة أو المرحلة المميزة لها . وأول بروز للمؤثرات الفنية الإسلامية شهده الفن الفرنسي منذ القرن التاسع الميلادي حيث شهدت العلاقات السياسية والتجارية بعد ظهور الإسلام واحتلال العرب لاسبانيا ، جهودًا بين بلدان أوروبا المسيحية والشرق الإسلامي (بقيت مدينتا بوردو ومرسيليا فقط مفتوحتين أمام التجارة مع هذا الشرق) . فدخلت عبرهما الصناعات الفنية والحرفية اليدوية من خزفيات ونحاسيات وخشبنيات وسجاد وحلى وادوات للزينة مزدانة باشكال الفن الإسلامي وأنماطه بالإضافة إلى تطبيع العلاقات الدبلوماسية بين هارون الرشيد وشارلمان التي ساهمت إلى حد كبير في إزدهار العلاقات بين فرنسا والشرق^(٢) .

وقد تمثل الإستشراق الفني الإسلامي في محاكاة القوالب الفنية الإسلامية من أشكال الارابيسك ، والرقش ، والنقش ، والتوشية والزخرفة الهندسية والألوان المزركشة في الفنون التطبيقية - التزيينية ، وفي فن العمارة ، تطعيم العمارة الغوطية والرومانسكية (في مدن فرنسا الجنوبية وإيطاليا وصقلية) بعناصر العمارة الإسلامية في انبثاق أسلوب الموريشك المعاري وأسلوب العمارة الموش في القرنين الحادي عشر والثاني عشر والنزوع نحو الأسلوب الزخرفي الشرقي في فنون أوروبا المسيحية (النحت والعمارة والفنون الزخرفية) الذي توافق إلى حد كبير مع مفهوم القرون المتوسطة المسيحية للفن القائم أساسا على مبدأ « التسطيح » و « الهندسية » و « التناقض » في الخطوط البنائية العامة (العمودية والأفقية في فن العمارة بالذات) والميل نحو « الفخامة » و « الزركشة » . وإن كان انتقال أو اختراق العناصر الفنية الإسلامية قد تم بشكل مُجْتَرَى ولعب دورا شكليا وزخرفيا في أيدي الفنانين الأوروبيين في البداية ، إلا أنه من الصعب تحديد طبيعة هذا التقليد والتشكل السريع للعناصر الفنية الإسلامية في البنى الفنية المسيحية الأوربية في أشد مراحل العداء بين الشرق الإسلامي وأوروبا المسيحية (أي القرون الوسطى)

دون الأخذ بعين الاعتبار وحدة أسسها الثقافية - الفنية . فالبنى الفنية المسيحية انطلقت أساسا من بلدان الهلال الخصيب وحضاراته القديمة التي قامت عليها الثقافات الهلنستية والسريانية والبيزنطية والقبطية وتشكلت منها أسس الفن المسيحي الذي انتقل إلى أوروبا بانتشار الدين المسيحي فيها . كما أن نشوء الفن الإسلامي على أساس الجذور الفنية التي كانت قائمة في بلدان الهلال الخصيب (لاسيا في سوريا وفلسطين) للحضارات القديمة : السريانية والرومانية والبيزنطية التي دخلت عناصرها في بنية الفكر الجمالي والتشكيلي الإسلامي ، خاصة في أسلوب بناء المسجد الأموي في دمشق ، يؤكد مسألة وحدة الأسس وإمكانية التواصل الروحي للأشكال الفنية التي قد تبدو للوهلة الأولى وكأنها متناقضة أو غريبة أو متنافرة . إن منطق اللغة الداخلية للأشكال الفنية المسيحية والإسلامية المنطلق من جذور واحدة أساسا هو الذي جعلها قادرة على اختراق حدود جغرافية وأيديولوجية (يسودها العداء أو القطيعة) - بانقطاعها عن ثقافتها الأصلية ، ومكنها من التعايش والتكيف مع البنى المحلية والدخول في صلب فكرها الجمالي السائد ، خاصة في النزوع إلى أسلوب الزخرفة "style Orne-mental" . لهذا استطاعت الأشكال الفنية "Les Fermes" الإسلامية التعايش مع القوالب الفنية المسيحية في الفترة التي ساد فيها المناخ العدائي للإسلام كدين ونظام سياسي ، في الفن الأوربي في القرون المتوسطة الغوطية .

كما أن ملامح تأثير الفكر الجمالي والفلسفي الإسلامي بدأت في الظهور في جنوب فرنسا حوالي سنة ١١٠٠ في أغاني التروبادورو والشعر الوجداني (تأثير فلسفة ابن سينا وكتابه « رسالة في العشق » بشكل خاص (٣) .

كما أن ماجسته فرنسا من « غنائم » في الحروب الصليبية التي تعتبر في علم التاريخ « بداية للسياسة الاستعمارية الفرنسية في الشرق » (٤) من مخطوطات ومكتبات وآثار وتحف فنية غير إلى حد كبير طابع تصورات الأوربيين عن الشرق وقرب الصورة الشرقية من الواقع (على مستوى الشكل غالبا) في أيدي الفنانين الأوربيين ، حيث حلت المعلومات الصحيحة في ميدان الجغرافيا والصورة الاثنية والطبيعية والفنية محل التصورات المفعمة بالخيال ، ونتيجة الاحتكاك

المباشر للأوروبيين بالشرق طيلة فترة الحكم الصليبي للشاطئ الشرقي للمتوسط .
إلا أن فشل الحروب الصليبية في السيطرة على الشرق (سياسيا وعسكريا) ساهم
في تكوين منظومة صور ايقونوغرافية سلبية عن الشرقي المسلم تكرست في
الإيديولوجية المسيحية الأوربية في مرحلة عصر النهضة المبكرة في أَدب القرنين
الثالث عشر والرابع عشر (واثي ، بترارك ، بوكاتشو) . فالحروب الصليبية التي
أخرجت العديد من الدول الأوربية من أزمتها الداخلية السياسية والاقتصادية
(فرنسا بشكل أساسي) قد ساهمت إلى حد كبير في ظهور الملامح الأولى
للعلاقات البرجوازية في إيطاليا القرن الرابع عشر ، (٥) وقطع الثمار المباشرة لهذه
الحروب الذي تمثل في ظهور عصر النهضة الثقافية فيها . وفي أعقاب الحروب
الصليبية انتقل التبادل والتفاعل التجاري والثقافي مع الشرق الإسلامي إلى
إيطاليا بسبب انشغال فرنسا في حروب المئة عام مع انكلترا (مما أخر قيام النهضة
فيها وظهور نتائج الاحتكاك الحضاري بالشرق ، وبالتالي أدى إلى فقدان فرنسا
السيطرة وزعامة العلاقة التجارية مع الشرق حتى القرن السادس عشر)
وبانتقال زمام العلاقة التجارية مع الشرق إلى إيطاليا واحتكار المدن الإيطالية لها
(جنوا ، البندقية ، توسكانه ، بيزا) ، برزت مع عصر النهضة الإيطالية منذ
القرن الرابع عشر علاقة اتسمت بالتناقض والازدواجية في الموقف من الإسلام .
فشمة موقف ايجابي من الفكر الفلسفي والعلمي والجمالي الإسلامي وموقف سلبي
وعداثي من الإسلام كدين ونظام اجتماعي وأخلاقي . فمن ناحية دخلت الثقافة
الإسلامية عصر النهضة بوصفها ركناً أساسيا من أركان النهضة الثقافية سواء في
تأثير انجازاتها العلمية والفنية المباشرة أو بوصفها الجسر الذي عن طريقه تعرفت
أوروبا على منجزات الحضارات القديمة خاصة اليونانية والرومانية . وقد كرس
هذه العلاقة بالإسلام دانتي اليجيري في عمله الشهير « الكوميديا الإلهية » وهي
الملحمة الشعرية - الدينية المعبرة عن التصور المسيحي للعالم الأرضي وعالم
الآخرة ، والتي مثلت الفكر المسيحي الفلسفي والجمالي لقرون طويلة وألهمت
أعلام النهضة في شتى مجالات الفن والأدب . فقد أظهرت آخر الدراسات
العلمية الأوربية مؤخرا أثر الإسلام ورويته للعالم الآخر وأثر العديد من المفكرين

المسلمين (ابن عربي ، ابن سينا ، أبو العلاء المعري . ابن رشد ، ابن مسرة ، الغزالي ، الفرغاني ، وغيرهم) على فكر دانتي ، من خلال اطلاعه على الترجمات التي ظهرت في عصره في أسبانيا وخاصة كتاب (Liber scalae) المتضمن للرواية الشعبية العربية - الأسبانية لمفهوم الآخرة (٦) . فقد عكس دانتي في « الكوميديا الإلهية » موقفاً تقييمياً إيجابياً للفلسفة الإسلامية وأعلامها ، وموقفاً عدائياً من الإسلام والنبي محمد صلى الله عليه وسلم ، مكروها صورة الدين المسيحي «الحق» ، معتبراً الإسلام « كفراً » وهرطقة . وهو أول من قارن صورة القديس فرنسوا الاسيزي « المؤمن » الحقيقي وصورة السلطان المسلم « المتعجرف » والكافر، مثنياً فقط على السلطان صلاح الدين الأيوبي حيث برزت صورته إيجابية في مجمل نظام الدولة الإسلامية . وهذا الموقف هو نتيجة مباشرة لفشل آخر الحملات الصليبية على الشرق الإسلامي التي تمت في زمن شباب دانتي .

إن تأثير دانتي على نشو الثقافة القومية الإيطالية ، وعلى منظومة الفكر الأوربي للنهضة ، شمل أيضاً تأثيره على مجمل فناني عصره في علاقته بالإسلام ديناً وفلسفة . وتأثير دانتي والكوميديا الإلهية لم يفقد وزنه حتى القرن التاسع عشر . إذ تعتبر الكوميديا الإلهية إحدى المصادر الأساسية التي لجأ إليها الرومانسيون كمعين فني وإبداعي لاسياً وأن ترجمتها إلى اللغة الفرنسية قد ظهرت في فرنسا عام ١٨١٣ أي إبان فترة الحساس لدراسة تاريخ القرون الوسطى المسيحية والأوربي مع تطور علم التاريخ في فرنسا آنذاك .

كان غيوتو دي باندوني ، رائد أظهار الموتيف الشرقي الإسلامي في فن التصوير الأوربي ، وهو معاصر دانتي ومؤسس النهضة في فن التصوير الإيطالي والأوربي بشكل عام ، والذي ارتبطت باسمه انجازات ابداعية شكلت منعطفا تاريخياً في تطور الصورة التشكيلية الأوربية وتقنياتها . فمنذ بداية حياته الفنية أدخل صورة الشرقي المسلم في بنية اللوحة التاريخية في فن التصوير على الجدران ، (Peinture Uonumentale) والمستقاة من الإنجيل والتوراة وحياة الرسل والقديسين المسيحيين . وفي جدارياته التي زينت كاتدرائية كاييللا باردي في سانتا كروتشيه (فلورنسا) عكس غيوتو روح العصر التي ميزت الثقافة الإيطالية

في القرن الرابع عشر والقائمة على مقومات الإيديولوجية المسيحية المترتبة
لخصوعها المباشر لسلطة الكنيسة وسياستها وللاقطاع . وقد صور في حينها
فصولا من حياة القديس فرنسوا الاسيزي (الذي شارك في الحملة الصليبية
الخامسة ، وزار مدينة دمياط وكما تروى الأسطورة الشعبية المسيحية فإنه قابل
السلطان الكامل لاقتناعه باعتناق الدين المسيحي) (٧) . وبهذه الجداريات
كرس غيوتو الصورة التقليدية العدائية للإسلام التي بدأها دانتي (في الفكرة)
حيث تبدو في جداريته صورة السلطان الكامل المتغطرس ، الدينوي ، وأمامه
يقف القديس فرنسوا الاسيزي المتصوف ، المتواضع ، المؤمن الذي لا تحرق
جسده النيران لعمق « إيمانه » و « زخه » الروحي الطاغي على أحساسه بجسده
والعالم الخارجي ، هذه الصورة الايقونوغرافية تتضمن الدلالة على أن الدين
المسيحي هو الدين الإلهي القائم على إيمان حقيقي وتضحية بالنفس ودعوة
المسلمين للتخلي عن معتقداتهم لبطان ألوهيتها واعتناق المسيحية . وهذه
الصورة ليست إلا انعكاس الإيديولوجية المسيحية في القرون الوسطى في موقعها
العدائي من الإسلام من حيث المضمون . أما من حيث الشكل فقد كرس غيوتو
في فن التصوير التاريخي - الديني بواكير النهضة ووقامبدأه للذين قامت عليها
ثورته في فن التصوير : مبدأ محاكاة الواقع ، ومبدأ منح اللوحة الطابع المحلي أو
« الصبغة المحلية » (Le coulewr locale) ، صورة الإنسان الشرقي (زياً وسحنة
عرقية) الذي يقطن في منطقة جغرافية كانت أرضها مسرحاً لأحداث التوراة
والإنجيل وأبطالها . من هنا درجت العادة في تصوير عناصر الطبيعة والعمارة
الشرقية (من نباتات وحيوانات وطيور كالجمال والنخيل والطواويس والأسود ،
والقردة والتنين وغيرها من الحيوانات الأسطورية المرتبطة بأرض الشرق والمتجسدة
في فنونه) في فن تصوير بواكير عصر النهضة في أعمال تلامذة غيوتو وجيل
الفنانين الذين تأثروا بثورته الفنية (سستيفانودي ريفيو ، جتيلو دي فابريانو ،
ناني دانتشي ، بوتيتشلي ، فيلينيوليبي ، ساسيتا ، فرايباتو انجيليكا وغيرهم)
وقد انتشر النزوع نحو إدخال العناصر « الشكلية » الشرقية الإسلامية في تصوير
الموضوعات التاريخية الدينية في مختلف المدارس الفنية الإيطالية لعصر النهضة
(فلورنسا ، أو ميريا ، رافيتا ، روما ، جنوا) .

يبقى السؤال إلى ماذا استند فنانو هذه المرحلة في مسألة محاكاة الصورة الشرقية الواقعية ؟ في الحقيقة لم يكن لدى الفنانين آنذاك « إمكانية لزيارة الشرق الإسلامي ومعانيه صورته الواقعية والحقيقية . فاعتمد معظمهم على كتب الرحالة والحجاج والمبشرين والقديسين ، التي كان يرافقها في بعض الأحيان وصف وخرافات جغرافية أو رسوم توضيحية للأماكن المقدسة وإنماط العبادة والسحنة العرقية والأزياء ، إضافة لذلك هناك التجار المسلمون الذين كانوا يؤمنون مؤانئ إيطاليا حيث تسنح الفرصة للفنانين لتصويرهم وشراء بضائعهم ، فضلا عن تجارة الأدوات والنتاج الحرفي الفني والتزييني (Les arts decoratifs) التي شكلت مصدرا أساسيا لمحاكات الصورة الفنية والأسلوب الزخرفي الإسلامي - الأرابيسك . لذا كانت الصورة الشرقية في أعمالهم مجتزأة وتزيينية في أغلب الأحيان . لقد دخل الموتيف الشرقي في عصر النهضة الإيطالية المعادلة الجمالية - الفنية المميزة لتطور البني الداخلية للمفاهيم والقوالب السائدة في كل مرحلة من مراحل تطور فن التصوير زمن النهضة ، ففي المرحلة المتأخرة من عصر النهضة كما في عصر النهضة الرفيع وعلى إثر التغيرات الجذرية التي طرأت على البني المادية للمجتمع الإيطالي - (تطور العلاقات الرأسمالية وحالة الانتعاش الاقتصادي التي نعمت بها الدويلات اثر السيطرة على طرق التجارة العالمية خاصة في البندقية وتوسكاته وجنوا ، ونتيجة لحياة الترف والثراء التي عاشتها الطبقة الحاكمة والكنيسة) - تراجعت القوانين الروحية الإيمانية ، والتشفية - الدينية المتعصبة المميزة للفكر الجمالي المسيحي في القرون الوسطى أمام المتطلبات الدنيوية الإنسانية التي فرضها أعلام النهضة الرفيعة « بعد عودتهم ليتابع الثقافة اليونانية وخاصة أرسطو وأفلاطون »^(٨)) وبها أنزل الفن من السماء إلى الأرض ، فأصبح الإنسان (فكرا وجسدا) محور اهتمام فاني النهضة (تطور علم المنظور وعلم التشريح) كما سيطر التزوع نحو التزيين والوصف والمبالغة في السرد والاهتمام بالتفاصيل دون السعى لتقل الحالة الوجدانية أو الروحية المفترض أن تميز مناخ اللوحات التاريخية الدينية والتراجيدية المسيحية أو التوراتية وإبطاها .

إن روح العصر الفنية ، التي كانت تمليها إلى حد كبير الكنيسة أو الطبقة

الحاكمة على الفنانين تلاءمت مع تشجيع الاقلاص عن المفاهيم الجمالية الدينية للقرن الوسطى لدى الفنانين وفقا لميولهم الفنية في تلك المرحلة ، أفرزت آنذاك صوراً وأنواعاً فنية جديدة : كالبورتريه ، والمنظر الطبيعي وصور الحياة اليومية والبيئة (خاصة حياة القصور والكنيسة) والميل إلى الفخامة والأبهة والزركشة والأرابيسك والبيتورسك والغرابه ، التي انعكست على عملية تصوير وظهور الموتيف الشرقي في عصر النهضة الرقيق والمتأخر . واتسمت بالتزيينية والبعد عن المجابهة أو التباين الديني والروحي . وإضافة إلى هذا العامل الذاتي أو المتعلق بخصوصية البنية الداخلية لمسار تطور فن التصوير آنذاك هناك عامل موضوعي وحيوي ساهم في تغيير الصورة « الايقونوغرافية و الشرقية في فن التصوير بالمرحلة المتأخرة للنهضة وبتلخص في التغيير الجذري الذي طرأ على علاقة أوروبا بالشرق في أواسط القرن الخامس عشر إثر ظهور الدولة العثمانية على مسرح الأحداث الأوربية بعد سقوط القسطنطينية . وفي هذه الفترة كانت تمزق إيطاليا الحروب الصغيرة بين الدويلات الإيطالية من جهة (صراع المصالح السياسية والاقتصادية) وصراع هذه الدويلات مع الدول الأوربية التي أخذت بالانفتاح أيضا كقوى جديدة على ساحة الصراع السياسي والاقتصادي الأوربي (أسبانيا ، هولندا ، ألمانيا ، فرنسا) من جهة أخرى . وصار الصراع الديني المسيحي / الإسلامي يتراجع أمام الصراع الاقتصادي - السياسي في العلاقة مع الشرق ، كما أخذت الدويلات الإيطالية وحتى الدول الأوربية تتنافس فيما بينها لعقد إتفاقيات الصلح الثنائية والمعاهدات التجارية مع الدولة العثمانية من أجل السيطرة على مراكز النفوذ التجاري والموانئ في حوض المتوسط .^(٩) وانعكس تضافر العوامل الذاتية والموضوعية في الواقع الإيطالي (المادي والروحي) والتحولت التي استجدت على طابع العلاقة بالشرق الإسلامي ، انعكاسا مباشرا على طبيعة تصوير الموتيف الشرقي في فن النهضة في النصف الأخير من القرن الخامس عشر والقرن السادس عشر ، وبخاصة بعد أن عقدت البندقية معاهدة الصلح عام ١٤٧٤ مع الدولة العثمانية ، والزياره التي قام بها الفنان البندقي جتيللو بليني للقسطنطينية عام ١٤٧٩ - ١٤٨٠ بناء على دعوة رسمية

من السلطان محمد الثاني المعروف بتشجيعه للثقافة والفنون . وبها بدأت مرحلة جديدة من نوعها في عملية التبادل الثقافي بين إيطاليا والشرق الإسلامي أثرت على كلتا الثقافتين . كما أسهمت إلى حد كبير بتقديم مادة طازجة وواقعية عن الشرق (إنسانا وبيئة وطبيعة) وأثرت على الموتياف الشرقي في أعمال كل الفنانين الإيطاليين الذين استهواهم إدخال العناصر الفنية الشرقية إلى بنية اللوحة التشكيلية (كارباتشو ، فيرونيز ، وغوزولي ، بتوروكيو ، تيتسيان ، وتنتورتو ، مانسوتي غيرلانداي وغيرهم) .

ولعل أهم ما تميز به ظهور الموتياف الشرقي في أعمال فناني هذه المرحلة واقعية الشكل ووضوح المعالم الفنية المميزة له ، والنزوع نحو تقليد الصورة الشرقية المميزة لفن المنمنمات الإسلامية من حيث أسلوب بناء هيكل الحدث التاريخي أو في محاكاة الصور والشخصيات وأسلوب العمارة الإسلامية والأزياء وعناصر الطبيعة والميل إلى استعمال أسلوب الأرابسك الزخرفي . فمع تراجع موضوعات القرون الوسطى الدينية وحلول الموضوعات الاحتفالية الدنيوية وصور الحياة والبيئة وازدهار فن البورتريه والمنظر الطبيعي ، سجل فن المرحلة - أيضا - ترجعا في استخدام الموتياف الشرقي في الموضوعات الدينية ذات الأيديولوجية المعادية والمحرفة للإسلام كدين . أي تراجع المضمون الديني الرافض للإسلام كدين والذي فرضته علاقة الوصاية والتبعية من قبل سلطة الكنيسة والاقطاع على فناني المرحلة ، بينما ازدهر الشكل الزخرفي الفني الإسلامي في شتى الاجناس الفنية لتوافقه مع الذوق السائد في المرحلة من نزوع نحو الزخرفة واللون الصاخب ، وحب الفخامة والأبهة والاستعراض حيث غصت اللوحات التاريخية المستقاة من الإنجيل والتوراة بالعناصر التزيينية الإسلامية وبخاصة تصوير فن العمارة الإسلامية وبمجموع التناج الفتي التطبيقي الإسلامي والسجاد والأسلحة والحلى وأدوات الزينة والأزياء والسحنة العرقية .

كما ظهرت صورة الشرقي المسلم في فن البورتريه (بورتريه السلطان محمد الثاني بريشة بيللني عام ١٤٨٠ أكاديمية الفنون الجميلة بالبندقية) ، وفي اللوحات التاريخية التي تمثل الزيارات واللقاءات الرسمية بين ممثلي الباب العالي

والبندقية وتوسكانه (تجدر الإشارة إلى العلاقة القوية بين توسكانه والأمير فخر الدين المعنى الكبير التي أسهمت إلى حد كبير في تعميق التبادل التجاري والثقافي بين لبنان والحضارة الإيطالية) . وبحلول نهاية القرن الخامس عشر كان قد تشكل في عصر النهضة الإيطالية مايمكن أن نسميه بالإستشراق «الجذاب»^(١٠) ، حيث عم الموتيف الشرقي التزييني كل انحاء إيطاليا - وتغلغل حتى شمال أوروبا - وقد شكل إلى حد كبير « ظاهرة عامة في الحضارة الإيطالية»^(١١) - على حد تعبير . غ . سولية . كما لجأ إلى الموتيف الشرقي معظم الفنانين الذين اشتهروا بنزوعهم نحو اللون والزخرفة فقد صور في هذه الفترة العديد من صور السيدة العذراء وطفلها بالزي الشرقي وضمن إطار من الزخرفة والألوان الصاخبة مع ديكور شرقي بحث - وخاصة في لوحات فوزولي « موجود المجوس » وسلسلة لوحات بينروكيو عن حياة القديسة كاترين - « حيث بدت في احداها صورة الأمير جيم ابن السلطان محمد الثاني الذي هرب إلى إيطاليا بعد وفاة والده »^(١٢) . ولأول مرة تظهر في لوحة تاريخية حينذاك صورة للجامع الأقصى المثلث الاضلاع - في سلسلة لوحات كارباتشو عن حياة ومآثر القديس جاورجيوس - (سكو الا دي سان جيورجي)^(١٣) .

كما دخل الزي الشرقي والصورة الأثنية الشرقية في لوحات : مانسوتي «القديس مارك » وأ . ديور « سجد المجوس » و تيتورتو - « سقوط القسطنطينية » ، وقبروير « عرس في قانا الجليل » - و « وليمة في بيت ليفي » - وبالرغم من اقتراب الصورة الشرقية من الواقعية في فن تصوير عصر النهضة - الرفيع والمتأخر - وإزدهاره بشكل خاص في مدرستي توسكانه والبندقية لسيطرتهما على التجارة مع الشرق آنذاك - فإن المؤثرات الفنية الإسلامية اتسمت إلى حد كبير بطابع التزيين والشكلية والنزعة التجزئية (Fragmentaire) ففي بعض الأحيان كانت تبدو كأجزاء غريبة مجتزأة من جسمها الأصلي ، وأحيانا أخرى تبدو كعنصر زخرفي منطقي ومألوف ، له دلالاته ورموزه في توضيح النص وتقريب عالم اللوحة التشكيلي من الواقع الجغرافي والتاريخي والعربي الذي يشكل المسرح الحي للأسطورة أو اللوحة الدينية والتاريخية . كما يلاحظ في فن هذه المرحلة تباين

تصوير الموتيف الشرقي لدى فنان وآخر ، أو مدرسة فنية وأخرى ، وفقا لتباين الأسلوب الفني والمهارة اللاتقنية اللذين يميزان كلا منهما . ومع نهاية القرن السادس عشر كان الاستشراق قد كرس المؤثرات الفنية الإسلامية بوصفها عنصرا جماليا وشاهدا على تطور الرؤية الفنية للنهضة في عالم اللوحة التاريخية الدينية . فالإستشراق هو أحد اكتشافات النهضة دخل إلى فن التصوير مع مبادئ الواقعية ، واللون المحلي ، وعلم المنظور والأبعاد الثلاثة ، وعلم التشريح ، ونظرية اللون ، كما تنوع وتعدد وفقا لتنوع وتعدد المفاهيم الجمالية والتقنية والفكرية المميزة للنهضة في مراحلها الثلاث : المبكرة والريضة والمتأخرة .

وقد أنحصرت وظيفة الموتيف في أداء الدور الفني (الواقعي أو المحلي) في بناء اللوحة بما يتلاءم والأطر والقوالب التي يرسمها له الفنان أو الاتجاه الفني للمدرسة فنية ككل ، دون الدخول أو التطرق إلى البنية الروحية الداخلية الجمالية - الفلسفية الدينية للموتيف الشرقي ككيان فني له خاصيته ومنطقه الرمزي أو التعبيري أو الإيحائي . لهذا بقي استشراق النهضة سطوحيا ، شكليا ، وتقنيا بحتا ، وهو نتيجة لطبيعة ولنمط علاقة أوروبا المسيحية بالشرق الإسلامي آنذاك . فأوروبا نفسها كانت عاجزة عن محاورة الفكر الإسلامي (الجمالي والديني) وملاقاته على صعيد المضمون ، لسبب هام وأساسي يكمن في طبيعة البنية النفسية والأيدويولوجية الأوروبية المشحونة بالعداء للإسلام وغير المهياة فكريا وعلميا ونفسيا لاستيعاب الموتيف الإسلامي (فكرة وصورة) بشكل موضوعي وحيادي . فتمت محاكاة الموتيف الشرقي ونسخه (شكلاً) لينطق بدلالات الفكرة والصورة الأوروبية ، ويؤدي وظيفتها الجمالية والفكرية ، دون أن يلعب دوره الأساسي الديني والديني . ويبقى موقعه صوريا في تمثيل الشرق وتمجيد مقوماته الروحية والفكرية . وعلى تخوم القرنين السادس عشر والسابع عشر وحين أخذت إيطاليا تفقد تدريجيا مكانتها - « كواضعة لقوانين الموضة » في الثقافة الفنية الأوروبية (نظرا لانهيار دورها السياسي) - بدأت بعض المدارس الفنية الأوروبية تحتل مكانة بارزة في التصوير بالذات ومن أبرزها مدرسة فلاندريا ومدرسة هولندا . وليس من قبيل الصدفة أن نشطت الدراسات الإسلامية

والعربية في هولندا بالذات » نظرا للنشاط التجاري الذي مارسه الأسطول الهولندي مع موانئ الشرق^(١٤) كما أن انتقال الدور التجاري كان يقابله انتقال في التبادل الثقافي أو التغلغل الثقافي في الشرق . ويعتبر ما حققه الفنان الهولندي الكبير رمبرانت في لوحاته التاريخية (المسيحية والتوراتية) من نزوع نحو الشكل والديكور الشرقي الإسلامي تطورا وتكثيفا للجو الشرقي في اللوحة التاريخية الذي بدأه فانو النهضة . لقد انتقل رمبرانت بالموتيف الشرقي - الإسلامي (في حدود الشكل فقط) من مرحلة التجزئة إلى « المارمونية » العامة في صور أبطاله التاريخيين المستوحاة من تاريخ الشرق « الميثولوجي » والديني . فالشكل الشرقي الذي لجأ إليه رمبرانت هو محاكاة للصورة الواقعية التي كان يطمح إليها من أجل تحقيق مناخ شرقي حقيقي في عالم اللوحة (الأرابيسك ، الزخرفة ، الأزياء ، الديكور ، السجاد ، أدوات الزينة وغيرها) تتضافر كل عناصره البنائية في وحدة فنية متناسقة إضافة إلى أسلوبه المتميز في تناسق الضوء واللون الدافئين .

إن ظاهرة الإشتراق في أعمال رمبرانت هي نتيجة « للأثر المباشر لفن المنمنمات »^(١٥) ونسخ ومحاكاة للمنتجات الشرقية التي كانت تغص بها أسواق هولندا التجارية آنذاك . إنها ظاهرة « باروكية » بحتة غير أنها لم تعمم في المدرسة الهولندية ككل وبقيت محصورة في أسلوب رمبرانت الإبداعي الشخصي البحت. وبالرغم من أن روبنز أيضا قد تأثر بفن المنمنمات في إحدى لوحاته الشهيرة « صيد الأسود » إلا أنه لم يسجل الموتيف الشرقي في إبداعه كظاهرة متكررة كما في إبداع رمبرانت . فرمبرانت لم يكتف بالموتيف الشرقي في لوحاته التاريخية بل في العديد من « البورتريهات » التي دخل الزي الشرقي فيها كإطار فني - جمالي مرادف للفخامة ، والأبهة والترف ، والاستعراض . إن روح العصر افترضت نموذجا جماليا له دلالاته الاجتماعية والطبقية التي تقوم على تأكيد الانتماء الاجتماعي من خلال المظهر الخارجي . ويتميز بغنى تفاصيله الزخرفية ، الانتقائية - دون القوص في منح التعابير الشخصية والبيئة النفسية لعالم الإنسان الداخلي في فن « البورتريه » . وهذا الغزو « للموتيف » الشرقي في فن « البورتريه » كان ينبع من النزوع نحو التشبه بالصورة الشخصية الشرقية من حيث المظهر

والانتماء الطبقي . فانتشر الزي الشرقي و «البورتريه » الشرقي في أعمال معظم فناني القرن السابع عشر : روبنز- «الرجل ذو الطربوش»
فلاسكس- «باي الجزائر» متحف برادو- مدريد سيمون فويه الذي زار الشرق عام ١٦١١ في عداد رحلة دبلوماسية فرنسية إلى اسطنبول وترك العديد من اللوحات «البورتريهات» الشرقية وكذلك لارجيلير ولويرين .
إن عصر «الباروك» لم يخرج في إطاره العام لتجسيد «الموتيف» الشرقي عن المنظومة «الايقونوغرافية» التي كرسها عصر النهضة في اللوحة التاريخية وفن «البورتريه» وما يميز استشراف هذه المرحلة عن سابقتها ، تركز في إبداع هذا الفنان أو ذاك دون ان يشكل ظاهرة عامة في هذه المدرسة الفنية أو تلك . أولا بسبب طبيعة عصر «الباروك» التوليفية ، الزخرفية المنفتحة على بعضها البعض في المدارس الأوربية (الفرنسية ، الإيطالية ، الأسبانية ، الهولندية) . وثانيا بسبب عدم الاستقرار في علاقة هذه الدولة أو تلك بالشرق الإسلامي (وبخاصة بعد أن احتلت الدولة العثمانية مصر عام ١٥١٧ واخضعت كل الطرق البحرية المؤدية إلى أفريقيا والهند والصين) . وقد انحصر ظهور «الموتيف» الشرقي في هذا العصر في أعمال فناني الاتجاه الذي تأثر به الرومانسيون لاحقا وبخاصة أثر أعمال مبرانت وروبنز وفلاسكس على تشكل الاتجاه التلويني في فن التصوير الفرنسي الرومانسي .

الإستشراف الفرنسي : في القرنين السابع عشر والثامن عشر :

يعتبر القرن السابع عشر فاتحة علاقة جديدة و « منهجية » بالشرق . إذ أسفرت النجاحات العلمية والفنية - في الثقافة الأوربية ، وارتباط المصالح السياسية الأوربية بالشرق المتوسط عن دخول « المسألة الشرقية » حيز المهوم العلمية الأوربية (١٦) . فاقتحت أقسام للدراسات الشرقية في العديد من الجامعات الأوربية (هولندا ، إيطاليا ، انكلترا ، فرنسا) ، وبدأت عملية رصد ودراسة الحضارة الشرقية القديمة والمعاصرة تتخذ الطابع العلمي الاستقصائي من أجل النجاح في التوغل في البنى الروحية والمادية للمجتمع

الشرقي بغية السيطرة عليه . كما باتت دراسة الشرق مهمة رسمية حكومية - ومؤسسية - تتناحر الدول الأوروبية فيما بينها على تطويرها ، بعد أن حلت مقاييس السياسة الاستعمارية محل المقاييس الدينية في محور العلاقة بالشرق الإسلامي . وسجلت هذه الحقبة التاريخية نجاحا لفرنسا في نيل امتيازات واسعة من الدولة العثمانية أعادت لها موقعها التجاري في موانئ المتوسط بعد أن حصل الملك فرنسوا الأول عام ١٥٣١ من الباب العالي على « حق السيطرة على التجارة في حوض المتوسط (١٧) » . فانفتحت مدن أسطنبول وبيروت ودمشق وصيدا والقدس والقاهرة أمام جحافل التجار والحجاج والمبشرين والارساليات والبعثات الدبلوماسية والعلمية والتي غالبا ماكان يرافقها الفنانون . ارتبطت منذ ذلك الوقت مصالح فرنسا الاقتصادية والسياسية بهذا الجزء من الشرق - أي الشرق الإسلامي - الولايات العثمانية وإيران . لذا حصرت كل جهودها العلمية والثقافية وجندت مختلف الطاقات الدبلوماسية والمؤسسية لتعزيز امتيازاتها فيه . من هنا نرى أن ماسجله القرنان السابع عشر والثامن عشر من نقلة نوعية في الإستشراق قد قطع ثمارها الرومانسيون فيما بعد . وقد شهدت الثقافة الفرنسية طيلة هذين القرنين تغلغلا « للموتيف » الشرقي في الأدب والمسرح والفن التشكيلي ، والموسيقى ، وفي الفكر الاجتماعي - الفلسفي وبحلول نهاية القرن الثامن عشر تشكلت مجموعة من الصور والأفكار والقوالب الفنية الإستشراقية نستطيع حصرها فيما يلي :

١ - انشاء المكتبة الشرقية الملكية بإشراف الملك لويس الثالث عشر وریشليو، ومن ثم رعايتها من قبل الملك لويس الرابع عشر وأغنائها بالمخطوطات ، والتحف والكتب ، والمنمنمات والنقود وشتى التناجات الفنية التي كونت الأساس للدراسات الشرقية في فرنسا أواسط القرن السابع عشر . وظهور الترجمات للمخطوطات القبطية والسريانية والعربية ، والعديد من كتب التاريخ التركي المعاصر (٢٥ كتابا عن تاريخ تركيا ، وترجمة للقرآن ، وكتب يوميات ومذكرات التجار الرحالة والدبلوماسيين ، ونخص بالذكر كتب . ف برنية و ج . تافرنيه ، وشاردان) (١٨) وقصص ورسائل القناصله والسفراء

الفرنسين في تركيا ، والأميرسيزي ، والماركيز نوانستيل بشكل خاص ، الذين اعتبرت مؤلفاتهم مصادر إلهام أدبي للعديد من أعلام الأدب الفرنسي (راسين ، موليير ، كورني ، وغيرهم) (١٩) .

٢ - هذا وقد غزا « الموتيف » الشرقي - التركي والإيراني الأدب في القصة والشعر و « التراجيديا والكوميديا » (١٠) قصص في موضوعات تركية ، وعرضت خمس مسرحيات « بموتيف » تركي نذكر منها مسرحية « بايزيد » و « روكسانا » لراسين ، و « السيد » لكورني وسليمان أغا و « البرجوازي النبيل » لموليير) وهي تعتبر ثمرة استشراف القرن السابع عشر الفرنسي التي كللت جهود المؤسسة الاستعمارية الفرنسية بموسوعة « المكتبة الشرقية » (٢٠) لديريميلو عام ١٦٩٧ - ١٦٩٩) التي قدمت مسحا لتاريخ وجغرافية وأخلاق وعادات وآداب الشرق الإسلامي ، وقد تضمنت تصورات سطحية أولية متشعبة بالمفاهيم اللاهوتية للقرون الوسطى المميزة للفكر المسيحي الأوربي في عدااته للإسلام كعقيدة وفكر سياسي واجتماعي . وبالإضافة إلى ظهور ترجمة كتاب « ألف ليلة وليلة » (٢١) (١٧٠٤ - ١٧١٧) لغلالان ، وبها تكرست مجموعة من « الكليشيهات » أو « الستريوتيب » عن الشرق الإسلامي وضعت المسلم بشكل عام في إطار من المعادلات الأخلاقية والاجتماعية تتجمع وتتركز حول الشرقي « الدموي » ، المضحك ، الساخر ، الساذج ، الميال إلى الإنفعالية والخفة والطرب ، المتعصب دينيا ، المادي والحسي . وأدت إلى تأطيره في شتى أنواع الفنون : الكوميديا ، الأوبراوبوف : الدراما ، نذكر منها (« أولكان محمد » ، « حجاج مكة » ، « أولكان هلة » ، « سيلمان الثاني أو الثلاث سلطانات » ، « وقافلة القاهرة » (٢٢) وغيرها) . كما تظهر في الأنواع الفنية السائدة : البورتية ، صور الحياة والبيئة و « العاريات » والمناظر الطبيعية ، والطبيعة الصامتة . وفي كل المدارس الفنية السائدة في فرنسا آنذاك : الأكاديمية ، والتسجيلية ، والواقعية ، والروكوكو . وكما جذب اعلام فن التصوير الفرنسي للقرن الثامن عشر (أورواثو ، فواغونار ، بوشيه ، لانكريه ، لوبرنس ، كارل فان لو ، اميدي فان لو ، ليوتار ، فان مور ، آفيد ، باروسيل ، ميللنخ ، فيفري وغيرهم) ، (٢٣) فان هذا التوق العام

«الموتيف» الشرقي في الفن الفرنسي والذي أحدث انقلاباً جذرياً في شكل ومضمون صورة الشرق والشرقي (قياساً على عصر النهضة والباروك) يرتبط ارتباطاً عضوياً بالتغيرات التي طرأت على بنية المنظومة « الإيقونرافية » للفن الفرنسي في عصر الروكوكو بعد وفاة الملك لويس الرابع عشر في القرن الثامن عشر، وبالتغيرات التي استجذت على علاقات التبادل الثقافي والسياسي والتجاري بين فرنسا وأسطنبول بشكل أساسي .

في بداية القرن الثامن عشر - وأبان الحقبة الأخيرة من حكم الملك لويس الرابع عشر المطلق والاستبدادي - شهد المجتمع الفرنسي أزمات اقتصادية وسياسية حادة نتيجة « لسيطرة العلاقات الاقتصادية والجامها تطور العلاقات الرأسمالية ، وإعاقة وصول الطبقة البرجوازية الوسطى إلى السلطة » ، (٢٤) وانعكست هذه الأزمات على الثقافة والفن وظهرت في عجز القوالب الفنية والجمالية السائدة عن مواكبة المتطلبات الروحية المستجدة ، في الوقت الذي «تراجعت فيه القيم الروحية الدينية وخفت حدة الخلافات القومية (٢٥) . فسادت حالة من « أزمة الروح » عبر عنها بالانفتاح على حضارات الشعوب الأخرى وبالاعتراف من ينابيع الثقافات العالمية .

في هذه الحقبة من تاريخ الفن الفرنسي لوحظ النزوع نحو الموضوعات السطحية ، والحسية والمسلية ، الخالية من أية منفعة أخلاقية أو دينية أو وطنية ، والابتعاد عن الأسس الجمالية التي قام عليها الفن الكلاسي والموضوعات الدينية والتاريخية، فظهرت اللوحات والأعمال الفنية القائمة على مبدأ « الفن للمتعة » ، و « الفن المسلي » ، و « الفن للحياة » والتي حاولت إرضاء الذوق الفني للنخبة في الميل نحو الخفة والطرب والإغتراف من مناهج الحياة . فسادت الألوان الشفافة الزاهية ، والعجينة اللونية المرنة وحلت الخطوط الخفيفة الرشيقة مكان الخطوط الصارمة والجافة الكلاسيكية . كما حلت الموضوعات التي تمثل حياة القصور وحفلات « الرقص » و « الغناء » و « الصيد » والموضوعات الحسية المثيرة في أعمال فناني الروكوكو « بوشيه ، فراغونار ، لوبرنس ، لانكري وغيرهم) . كصور « المحظيات » و « الغانيات » و « العاريات » وصور حياة الخلاعة والترف

السائدة في قصور الأمراء والنبلاء الفرنسيين . وفي هذا الوقت كانت قد دخلت الحياة الفنية الفرنسية صور ولوحات الفنانين الأوربيين الذين أقاموا فترات طويلة في أسطنبول وعملوا في القنصليات والسفارات الأوربية أو في خدمة الباب العالي كفنانين تسجيليين - مهمتهم تصوير الاحتفالات واللقاءات الرسمية . وقد سُمي هؤلاء الفنانون بجماعة « البوسفور » . وهم ليونار ، فان مور ، وميلنغ (فنان السلطنة خديجة شقيقة السلطان سليم الثالث) . وفيغري . وصور هؤلاء الفنانون وسجلوا شتى مظاهر الحياة والبيئة الشرقية - النخبوية (حياة البلاط) بشكل أساسي (لعدم تمكنهم من دخول بيوت المسلمين المحظور دخولها على الغرباء . وكان احتكاكهم بشكل رئيسي بالعائلات اليونانية والسلافية) . فأنجزوا أعمالا متنوعة تناولت حياة السلاطين والأمراء والقادة ، والمحامات والأعياد ومجالس الدراويش ومظاهر الطبيعة ، والصور الشخصية « البورتريه » ، والأطفال الدارسة ، وفنون العمارة ، والأزياء ، إضافة لصور القناصل والسفراء والتجار الفرنسيين والأوربيين بالزى الشرقي . وبفضلهم اقتربت الصورة الشرقية بمسلماتها الجمالية والأخلاقية إلى حد كبير من الواقعية التسجيلية ، بانتشار موضوعة « الموتيف » الشرقي في أنواع البورتريه وصور الحياة والبيئة في فن التصوير الفرنسي والتي عرفت « بالموضوعة التركية أو (ala turquerie) كما شكلت أعمالهم أحد المصادر الرئيسية والملهمة لفناني عصر الروكوكو الذين استهواهم « الموتيف » الشرقي ولم تتح لهم الفرصة لزيارة الشرق (فراغونار ، بوشيه ، لوبرنس ، واتووك ، فان لو وأ . فان لو وغيرهم) وإضافة لهذا المصدر المباشر للموتيف الشرقي ، عرف الفن الفرنسي آنذاك مصدرا آخر لا يقل أهمية في عملية ازدهار الموتيف الشرقي وهو مجموعة الفنانين الأكاديميين الذين درسوا الفن في الأكاديمية الفنية الفرنسية في روما . وهناك الزيارات الرسمية التي كان يقوم بها الدبلوماسيون الأتراك والإيرانيون لباريس والتي كانت تتجسد في لوحات وثائقية تخص منها بالذكر « وصول سفير إيران رضا بك إلى باريس عام ١٧١٤ ، بريشة الفنان كواييل ، وزيارة سفير تركيا محمد أفندي عام ١٧٢١ ، وكذلك زيارة السفير سعيد أفندي عام ١٧٤١ ، بريشة الفنان - باروسيل . (٢٦) . هذه

المصادر الثلاثة للموتيف الشرقي (شكلا ومضمونا) نقلت ولأول مرة في تاريخ فن التصوير الأوربي الصورة الشرقية من حالة المجابهة السلبية والعدائية والإيديولوجية الدينية للقرون الوسطى إلى حالة القبول والتبني للشكل والمضمون معا . وقبول الشكل والمضمون لم يكن مرهونا بالسياسة الإستعمارية الفرنسية فقط التي تحاول تشويه الشرق بتصويره ضمن «ستريوتيبات» عديدة (كما في أدب القرن السابع عشر والمكتبة الشرقية) ، وإنما انطلق من مسلمات العصر الفنية والجمالية والأخلاقية التي سادت فرنسا في عصر الروكوكو والتي وجدت تجاوبا داخليا مع متطلباتها وذوقها في موضوعات شرقية محددا ، مما أدى إلى تماثل في الصورة والفكرة معا . فالفنان الفرنسي الروكوكي أو الأوربي الذي زار الشرق وصور مظاهر الحياة والبيئة الشرقية للمصفوة والطبقة العليا فيه وكذلك فنان المنمنمات التركية والإيرانية ، قد وحدتهم موضوعات فنية هي بالأساس إستجابة مطلقة لروح العصر الفنية وللذوق الفني الذي فرضته الطبقة الحاكمة فتركزت موضوعاتهم حول صور « الغناء » و « الرقص » ، و « الصيد » و « الحفلات » ، و « الأعياد » و « الموسيقى » وصور الحياة والبيئة التي كانت سائدة في البلاط والقصور الفرنسية والتركية والإيرانية حيث يسيطر نمط حب البذخ والترف واللهو والاستبذاد . إن التقارب القوي في البني الفكرية والجمالية والاجتماعية والسياسية بين أنظمة هذه البلدان (سيطرة النظام الإقطاعي المطلق) في الشرق وأوروبا هو الذي أدى إلى حالة التماثل والاقتران بسلوك السلاطين والأمراء الشرقيين ومظاهرهم . فظهرت في الفن الفرنسي آنذاك صور حكام وأمرأ وسفراء فرنسيين في هيئة السلاطين الشرقيين .

وصورت المحظيات والأميرات الفرنسيات في دور « السلطانات » الشرقيات (مدام بومبادور ومدام دي باري محظيتا الملك الفرنسي لويس الخامس عشر ، وسيدات المجتمع المخملي الفرنسي في زي وسلوك الحريم الشرقيات) (٢٧) . وغالبا ماكان الزي الشرقي عبارة عن حفلة تنكرية (mascarade) يتستر تحتها النزوع نحو الحسية والخفة والطرب . والميل إلى التشبه بحياة السلاطين الاتراك والشرقيين في الفن هو تعبير عن حالة تماثل وليس حالة تناقض في الذوق أو

انتقاص من قيمة الشرقي وحلول صور الحياة والبيئة الشرقية (المتحرقة والحسية)
الدينية - النخبوية البلاطية وصور محاكاتها من قبل النخبة البلاطية الفرنسية ،
عمل الموضوعات التاريخية والدينية لعصر النهضة ، والباروكية في فن الروكوكو
الفرنسي ، ليس إلا حصيلة للتغيرات التي طرأت على المنظومة « الايقونوغرافية »
لفن التصوير الفرنسي آنذاك والتي انعكست على «الموتيف» الشرقي . فتراجعت
صور السيدة العذراء بالزي الشرقي أمام صور الحريم والسلطانات « الفرنسيات »
كما تراجعت صور عذاب ومعاناة السيد المسيح وأتباعه وتلامذته من قديسين
ورسل أمام صور مباحج الملوك والقادة والسلاطين ، وفقا لروح العصر الفني
ومتطلبات الحقبة التاريخية وليس لحصر الشرق في كوكبة من الأفكار والصور
الحية والعنيفة ، والمتعصبة فقط . فالفنان في القرن الثامن عشر كان خاضعا كلية
لذوق البلاط والنخبة (سواء في الشرق - تركيا وإيران - أو في الغرب) وبالتالي
لايصح رؤية التغيرات الطارئة على «الموتيف» الشرقي في القرن الثامن عشر دون
فهم وتحديد البني الفنية والجمالية التي كانت تسود الغرب والشرق آنذاك ومناقله
فنان المنمنمات والفنان الأوربي الذي زار الشرق من صور فنية تمثل مظاهر وأنماط
السلوك في حياة البلاط والبيئة الشرقية للنخبة والذي ينبع من أسس واقعية لايجوز
اغفالها تدل عليها المنظومة الفنية « الايقونوغرافية » التقليدية لفن المنمنمات
الإسلامية التي تصور الحياة والبيئة الشرقية بشتى مظاهرها ومعالمها وبخاصة ما
يتعلق منها بصور السلاطين والملوك والقادة الأتراك والإيرانيين في شتى أنماط
حياتهم السياسية والاجتماعية والشخصية بدءا من صور « الحفلات » و « الغناء »
و « الصيد » و « الرقص » و « الموسيقى » و « المعارك » وانتهاء بحياة الخدود
والحريم ، التي ظهرت في شتى مدارس فن المنمنمات الإسلامية (الفارسية ،
الهندية ، ومدارس آسيا الوسطى) .

إن التماثل في الصور « الايقونوغرافية » الفنية الإستشرافية لعصر الروكوكو
والصور « الايقونوغرافية » لفن المنمنمات يؤكد التماثل في البني الجمالية والاجتماعية
والسياسية لكل من الشرق والغرب . ففي العناصر والصور الفنية الشرقية وجد
الفنان الفرنسي مايتجاوب مع متطلبات العصر وذوقه (أحيانا في الشكل وأحيانا

في المضمون) إن فنانى الإستشراق فى عصر الروكوكو الذين نظروا إلى الشرق بوصفه عالما له قوانينه ومسلّماته الجمالية - الأخلاقية ، قد أدخلوه إلى بنية اللوحة الفنية الروكوكية ليس بوصفه نقيضا ، أو مغايرا ، أو « ادنى » ، أو « أضعف » ، وإنما بوصفه مادة فنية تحمل المقولات الجمالية الأخلاقية وتنطق بمعايير وصور فنية تنصب فى مجرى الاتجاه العام لروح العصر والبنى الجمالية - الأخلاقية المميزة له فى فرنسا فى النصف الأول من القرن الثامن عشر . إن ميزة الإستشراق فى هذه المرحلة نستطيع تحديدها من خلال المقاربة بين الصور الإيقونوغرافية للشرق والغرب معا . وإن كان عصر الروكوكو هو المرحلة التى أدخلت الصورة الشرقية (شكلا ومضمونا) لأول مرة فى تاريخ فن التصوير الأوربي قياسا إلى العصور الفنية السابقة التى اكتفت أو توقفت عند حدود الشكل الفنى والمسلّمات الجمالية فقط (الأرابيسك البيئورسك ، والعمارة والأزياء والديكور والحيوانات والنباتات ، والتناج الفنى - الحرفى) ، غير أن الصورة الشرقية بوصفها مضمونا يمثل أنماطا أو مظاهر حياتية وبيئية وسلوكية بقيت توليفية إلى حد كبير . أي أنها تمثل المظاهر والأنماط السلوكية والحياتية البيئية التى رأى فيها الغربى نفسه ونزوعه الباطنى : جُوانيته ومتعته ولذته ، وإمكانية التعبير عن نفسه فى « حفلة تنكرية » فنية ، ليست شكلانية فقط ، وإنما هى « قناع » منسوج من مجمل البطانة الروحية - السلوكية الاجتماعية التى تمثله ككيان جمالى أخلاقى - سياسى قائم بذاته أكثر من كونه ممثلا للشرق . إن رؤية الشرق الإسلامى فى الصورة الفنية الشرقية التى طرحها ممثلو فن عصر الروكوكو هى فى الحقيقة رؤية للذات الغربية فى استجابتها لنوازعها الداخلية ولمنظومة القيم والفكر السائدة فى فرنسا آنذاك . لذلك التفتّ صور عصر الروكوكو الإستشراقية حول موضوعات وصور فنية شرقية عديدة ، مختارة ومتخبة من الشرق لا لتمثل الشرقى وحسب وإنما لتمثل الغربى : صور حفلات « الرقص » و « الغناء » ، و « الموسيقى » ، وصور « الحریم » والمحظيات الغربيات فى زى السلطانات الشرقيات ، وصور « العشق » و « الحب » وصور الحياة والبيئة الشرقية التى ترضى نزوع الغربى نحو الإستعراضية ، والحسية والأبهة ، والفخامة ، والاحتفالية . فقد غصت

الصالونات الفنية الرسمية منذ عام ١٧٤٢ - ١٧٤٣ وحتى نهاية القرن الثامن عشر بالعديد من اللوحات والبرترية الإستشراقية التي تصور مدام بومبادور في « دور السلطنة الخارجة من الحمام » و « السلطنة تشرب القهوة » و « السلطنة وجواربها » و « السلطنة في الحديقة » و « السلطنة في السراي » (٢٧) . بريشة الفنان كارل فان لو . وكذلك صورة « الأميرة ماري كونفنتري في الزي التركي » وبورتريه « ماريا أوليدا » . الفرنسية في زي تركي للفنان ليونار ، ولوحة أميدي فان لو « مدام دي باري في مظهر سلطنة » وصور « السلطان العاشق » ، و « السلطان في الحديقة » ، وغيرها من اللوحات التي تصور جلسات شرب القهوة والشاي ، وحفلات الرقص والغناء بالزي التركي ، فضلا عن دخول أسلوب الأرابيسك الفني في بنية الديكور للعمارة والأثاث والحزفيات ، بحيث فرضت الموضة الشرقية - التركية بشكل أساسي نفسها على الواقع الفني للعصر مما دفع بنقاد وباحثي تاريخ الفن لعصر الروكوكو إلى الاعتراف بأن « الموضة التركية - الإسلامية دخلت صلب العادات الاجتماعية للطبقة الأرستقراطية من النبلاء والدبلوماسين والفنانين الذين ساروا في شوارع باريس « بالقفطان والعمامة » بحيث « بدت باريس وكأنها حيٌّ من أحياء القسطنطينية » (٢٩) بينما يقول الأخوة غونكور في مجال عرضها لهذه الحقبة بأن « الموضة التركية باتت إحدى مظاهر الروكوكو الفرنسي الريفية » (٣٠) "provincial" . لقد ظهرت الصورة الشرقية ضمن القوالب والمعايير الفنية الفرنسية التي أخضعت القوالب والمعايير الفنية الشرقية لمنظورها ومنهجها الفني الذي كان يحتاج إلى دم جديد . ومن الملاحظ أن تطور الدراسات الشرقية في فرنسا قد دفع إلى الإنفتاح على الحضارات الشرقية بمختلف حقبها ومدارسها الفنية الهندية والصينية والفارسية والإسلامية . وظاهرة الإنفتاح على الثقافات المغامرية ، والبعيدة في منطقتها « الزماني » و « المكاني » و « الثقافي » هي ظاهرة الثقافة الفرنسية للقرن الثامن عشر في شتى حقولها وتنوع اتجاهاتها الفكرية والفنية و « الأيديولوجية » للخروج من « أزمة الروح » التي خيمت على واقع الثقافة نظرا للتناقضات بين الفكر الاقطاعي في القرون الوسطى والمتطلبات الروحية الجديدة للعصر ، التي عبر عنها أعلام عصر

التنوير في نقدهم للواقع السياسي والاجتماعي والثقافي باللجوء إلى مختلف الحضارات العالمية بما فيها الشرقية (الصينية ، الهندية ، الفارسية ، الإسلامية) لإيجاد أدوات معرفية تسهم في الخروج من الأزمة الحادة والنهوض بالواقع .

ومن الجدير بالذكر أن عصر الروكوكو الفني كان موضع نقد أعلام التنوير في فكرهم الجمالي ، تمثل في رفضهم المطلق لمبدأ « الفن للمتعة » و « الفن المسيء » ، وبالتالي فإن الثقافة الفرنسية لم تتركس صمودة ثابتة وموحدة عن الشرق الإسلامي بل على العكس ، لأن مفكري عصر التنوير اتجهوا إلى الإسلام ولأول مرة في تاريخ الثقافة الأوربية كمورد من موارد رؤاهم الإصلاحية التنويرية البديلة للسائد الرسمي . ومعهم بالذات دخل العديد من المسلمات الأخلاقية الجمالية معادلة البحث والاستقصاء الفلسفي والاقتصادي والسياسي الموسوعي بشيء من « العقلنة » في رؤية الإسلام بوصفه نظاما دينيا ودنيويا متجانسا أو متناسقا . وقد سجلت أعمالهم التي تطرقوا إليها بشكل ما أو بآخر للفكر والمجتمع الإسلامي صفحة جديدة في التعاطف مع الشرق تحمل الملامح العلمية والعلمانية المميزة لفكر عصر التنوير . وجري فيها الاعتراف ضمننا بالإسلام - بعد أن تراجعت النظرة « الأيديولوجية » اللاهوتية المتعصبة التي سادت أوروبا منذ القرون الوسطى نتيجة تراجع دور الكنيسة ودحض مزاعم النظام الملكي الفرنسي آنذاك في حماية الدين المسيحي . وساهم في كسر الحواجز النفسية التي استمرت قرونا في العلاقة العدائية بين أوروبا المسيحية والشرق الإسلامي . فدخل الإسلام والمجتمع الإسلامي حقل المقارنة في البحث عن بديل للواقع . ففي كتاب « الرسائل الفارسية » الذي كرمه مونتسكيو لنقد الحكم الملكي الفرنسي لجأ المفكر التنويري إلى أسلوب التفتع بصورة الشرقي - الفارسي لمخاطبة الشعب الفرنسي مناقشا إياه في أوجه التقارب والتباين بين نظامي الحكم في فرنسا والشرق . مؤكدا استبدادية الأول وشدة ظلمه . كما أن مونتسكيو يعتبر في نظريته الشهيرة « نظرية المناخ » أول من حاول تبرير تعدد الأديان ، رابطا إياها بتعدد الطوائف البشرية واختلافها وأثر المناخ في كل منطقة جغرافية على تكوين طباع السكان مبررا بذلك ملازمة كل دين للمنطقة السائد فيها - الإسلام في الشرق والمسيحية في الغرب . وفي كتابة

«روح الشرائع» طور مونتسكيو مابداه رونار ورابليه ومونثين حول ضرورة إدانة الحروب الإستعمارية ضد شعوب الشرق ونهب خيراتها وتخطيم قيمها باحتلال أراضيها^(٣١). هذا ودعوته إلى المساواة في الحقوق بين الشعوب انطلقت - أكثر المراحل تأججا للمصالح الإستعمارية الفرنسية في الشرق . ومطرحه فولتير حول المساواة بين الأديان واحترامها لكونها نشأت أو ظهرت في ترتيب تاريخي يؤكد تأثيرها ببعضها البعض وفي منطقة جغرافية واحدة . أما ديدرو ففي رسائله لصوفي فولان « تطرق إلى النزعات المادية - الاخادية في الفلسفة العربية الإسلامية - المراهقة والمتصوفون » - وأصحاب مبدأ الجبرية أو القدرية (الذي شكل إحدى وجهات الفكر الروماني) . وكذلك رسو (ملهم الرومانسين الأول) في نظريته الداعية إلى « ضرورة الحرب من المدنية والعودة إلى الطبيعة » للحفاظ على نقاء الروح . وفي نظريته حول أثر المناخ على الأخلاق الإسلامية في الجزء الرابع من كتابه « أميل » ، توافقت ومبدأه في البحث عن أسس أخلاقية تعزز حرية الإنسان بانسجامه مع الطبيعة خارج المدنية في كتابيه (أثر الفن والعلم على الأخلاق ، ١٧٥٠) و (اللامساواة ، ١٧٥٥) . إن النظرة المقضبة والسريعة التي ألقاها أعلام فكر التنوير على الفكر الإسلامي اتسمت بمحاولة المقارنة الجدية بين المجتمع الشرقي وانسجام الإنسان فيه ، والمجتمع الغربي واختلال علاقة الإنسان به - جانب من معادلة البحث عن فكرة «الكوسموبوليتية» ومفهومها والتي شكلت إحدى ركائز الفكر التنويري الإصلاحي ، والتي تبناها الرومانسيون لاحقا . وبغض النظر عن التعارض أو التناقض بين الفكر الروماني وفكر التنويريين الجمالي - العقلاني القائم على تمجيد المعايير والقيم الكلاسيكية اليونانية والرومانية القديمة (فكر الثورة الفرنسية وإيديولوجيتها) . فإن الرومانسيين هم وريثة التنويريين في الكثير من الآراء والأفكار الجمالية والأخلاقية من نظرية « التناقض » الجمالية ونظرية « المناخ » و « الكوسموبوليتية » التي نادى بها مونتسكيو ومبدأ « القدرية » ، الذي قدمه ديدرو للرومانسيين والأهم من ذلك أن التنويريين قد كسروا الحاجز النفسي العدائي للإسلام في وعي الإنسان الفرنسي مما مهد لاحقا للنزوع الجارف نحو كل

ما هو إسلامي جمالي وأخلاقي لدى الرومانسيين . فضلا عن أن الشرق الإسلامي قد دخل بنية الفكر النقدي للمسلمات الجمالية - الأخلاقية لعصر الروكوكو ، والأطر « وكليشيات أو الستريوتيب » الإستشراقي المؤسسي الفرنسي ، التي حاولت قولبة الشرقي الحسي العنيف والساخر والمتعصب والإنفعالي والسطحي ، والمضحك ، والعاطفي ، غير أن أعلام فكر التنوير في رؤيتهم للإسلام والمجتمع الإسلامي ، لم يروه كعالم مستقل ، وإنما تدارسوه وبحثوا فيه عما يتوافق وبناء فكرهم السياسي والاجتماعي والجمالي والفلسفي ، والتباين في الصورة الشرقية للقرن الثامن عشر الفرنسي بين عصر الروكوكو وفكر عصر التنوير ، يؤكد مسألة أن رؤية الشرق كانت تتم تباعا وفق ما يلائم أو يميز هذا الفكر أو ذاك ، وهذه المدرسة أو تلك في المنهج والأسلوب والمعايير أي الأدوات المعرفية التي بنى عليها استشرافهم . بحيث كان يتم تناول « الموتيف » الشرقي بما يميز هذا الشرق جزئيا ولكن بما يميز الغرب عموما . لذلك حمل الإستشراق الفني الفرنسي كل ما يمثل الفن الفرنسي شكلا ومضمونا في الفن والأدب والفكر الفلسفي - الاجتماعي للقرن الثامن عشر ، وليس كل ما يمثل الشرق بوصفه عالما قائما بذاته له قوانينه وخاصيته الثقافية والروحية . هذا وقد شهد الثلث الأخير من القرن الثامن عشر اكتشافات معرفية لحضارات الشرق ، على صعيد الصورة والفكرة معا ، ساهمت في تقريب عالم الشرق الروحي والمادي إلى المثقف الفرنسي عشية الثورة الفرنسية البرجوازية وحملة بوناپرت على الشرق . وعلى الرغم من انحسار ظهور « الموتيف » الشرقي في فن التصوير الفرنسي بعد أن سيطر المذهب الكلاسيكي الجديد بزعامة الفنان جاك دافيد . فنان الثورة وحامل لوائها . إلا أن تطور علم الآثار نتيجة الاكتشافات والرحلات التنقيبية التي قام بها العلماء والفنانون وهواة جمع الآثار القديمة بعد ازدهار موضة « الولع بالقديم » Antiquemanie التي انطلقت من إيطاليا وعمت انكلترا وفرنسا ، دخل الشرق مرحلة جديدة من الدراسات الأوروبية .

فمنذ عام ١٧٥٠ وحتى عام ١٧٩٠ ، تم اكتشاف العديد من الآثار المعمارية التاريخية ومسحها ورصدها في بلدان الشرق الأوسط ، (تركيا ومصر

وسوريا ولبنان وفلسطين) إثر رحلات متتالية قام بها علماء ورحالة يرافقهم فنانون مهتمهم تصوير وتسجيل معالم الأطلال الدارسة والمعابد والهيكل الشرقية بدءا من الحضارات القديمة (الفرعونية ، الفارسية ، الفينيقية ، الأغريقية والرومانية الشرقية) قام بها كل من ستياوت وريت وود ودالتون وكارف وهيلير وكاسا ، وماير ، وميلنغ ، روسيه ، بريدل ، سانيني ، بوكوك ونوردن وغيرهم (٣٢) . والتي أظهرت الصورة الفنية والسمات الخاصة المعمارية للحضارات المتعاقبة على أرض الشرق في مدنه التاريخية (تدمير ، بعلبك ، جبيل ، صور ، برسيبوليس والعديد من المدن المصرية مهد الحضارة الفرعونية) . فظهرت في أوروبا منذ عام ١٧٥٠ . تباعا « الألبومات » وكتب الرحلات المصورة التي قدمت صوراً متنوعة للحضارات الشرقية القديمة والمتوسطة مما أدى إلى ظهور « الموتيف » المعماري الشرقي (كالمسلات والأهرامات والتيران المجنحة ، وتمثال الآلهة الشرقية) في بنية المنظر الطبيعي الفرنسي والإيطالي والانكليزي (فضلا عن دخول « الموتيف » المعماري الشرقي في فن النحت والعمارة والفنون التزيينية - التطبيقية الانكليزية والإيطالية والفرنسية أواخر القرن الثامن عشر) (٣٣) وخصوصا في المنظر الطبيعي للفنانين جوزيف فيونيه وروبير مؤسسي فن المنظر الطبيعي الفرنسي . وما أسهمت به هذه الاكتشافات الأثرية من تقريب للصورة الفنية والحضارية الشرقية للغرب ، كان يتم بشكل متواز مع الرحلات والاكتشافات العلمية والاستقصائية المؤسسية التي قام بها أعلام الإستشراق الأوربي والفرنسي والتي أحدثت نقلة نوعية في المعرفة الشرقية نظرا لتسارع وتيرة الدراسات الشرقية ، إثر احتدام الصراع على إستعمار المراكز التجارية في الشرق الأوسط والأقصى بين انكلترا وفرنسا (الهند ، الصين ، الدولة العثمانية) . حيث سجلت هذه الحقبة إزدهارا لامثيل له في الإستشراق المؤسسي . فظهرت ترجمات معظم الكتب المقدسة في الديانات الشرقية (الزندافستا ، التعاليم المانوية ، المهاباراتا ، الكونفوشوسية) وكذلك نتائج بعثة بكين التبشيرية الفرنسية ، فضلا عن ظهور الكتب والدراسات والأبحاث التي قام بها الرحالة المستشرقون (نيبور ، نوردن ، لوبروين سافاري ، سانيني ، دي مونكور ، وفوليني) (٣٤) ، بحيث تعتبر

أعمالهم بمثابة حجر الزاوية في استكناه الواقع الاقتصادي والاجتماعي والسياسي للعديد من ولايات الدولة العثمانية خاصة مصر وسوريا إثر رحلات فولني وسافاري ومعابيتهم للواقع المصري المعاصر آنذاك . وبذلك تكون الصور المعاصرة للمجتمع الشرقي التي درسها هؤلاء المستشرقون والتي مهدت وهيأت للحملة الفرنسية الإستعمارية الأولى في العصر الحديث أي حملة بوناپرت ، قد بدأت تقرب واقع الشرق من واقع الغرب المعرفي . حيث قدمت مادة جديدة ذات طابع معرفي - تخصصي دفع حكومة الكونغرس إلى اصدار قرار بإنشاء معهد الدراسات الشرقية في فرنسا عام ١٧٩٥ ، وبه دخل الإستشراق بوصفه جزءاً لايتجزأ من منظومة الفكر العلمي الفرنسي . أي الاعتراف بالإستشراق علماً .

حملة بوناپرت على الشرق وأثرها في فن التصوير الفرنسي :

حين تفاقمت الأزمة السياسية والاقتصادية في فرنسا بعد قيام الثورة البرجوازية الفرنسية (١٧٨٩) وظروف الحصار العسكري والاقتصادي الذي ضربته حولها الدول الأوروبية انكسرت والنمسا بصورة خاصة . رأت فرنسا في الشرق مخرجاً من أزمتها ، فجندت له كل مالدنيا من مخزون معرفي إستشراقي كمحاولة أولى لتطبيق ماتكدس لديها من نظريات حول ضرورة وإمكانية إخضاع الشرق والإستفادة من خيراته . وبخاصة أن فكرة غزو الشرق من قبل فرنسا كان يحضر لها في البلاط الفرنسي منذ عهد الملك لويس الرابع عشر ، وأول من طرح هذه الفكرة عليه الفيلسوف الألماني لبيتر في رسالة وجهها له ينصحه فيها بالعدول عن فكرة احتلال البلاد الواطئة في الشمال والتحول إلى مصر « حيث أنه من خلال مصر يتم توجيه الضربة القاضية للهولنديين والانكليز معا بقطع طريق الهند والسيطرة على تجارتها ، وضمان السيطرة على الشرق الأوسط ، ونبيل رضى الشعوب المسيحية وأعجابها » (٣٥) .

فما هي نتيجة حملة نابليون على الشرق في الإستشراق الفني ؟ وكيف صُوِّر الشرق « شرق بونارت » إبان حكمه لفرنسا ؟ وضمن أية قوالب غنية ظهر «الموتيف» الشرقي آنذاك ؟ .

بالرغم من عودة بوناپارت مهزوما ومتخفياً من مصر إلى فرنسا حيث خسر

حوالي ثلثي جيشه ، فإن حكومة « الديركتوار » وجدت فيه الشخصية الأكثر ملائمة لمنصب القنصل الأول ، فضا للخلافات بين جنرالات الجيش الفرنسي حينذاك ، التي كان بونابارت بعيدا عنها (انطلاقا من هذا الهدف تم اخفاء حقيقة هزائمه العسكرية وجرائمه بحق الجنود الفرنسيين والأتراك والمصريين التي ارتكبها في مصر وفلسطين) (٣٦) .

إن حملة الشرق رفعت بونابارت إلى سدة الحكم ، وجعلت منه الشخصية الأكثر تألقا في الحياة السياسية الأوروبية ، كما ربطت اسمه بالشرق والإستشراق ، وهو الذي كان يراوده الشرق في احلامه ، ويتصف بنزوعه نحو « الفردية » و « حب العظمة » وعبادة الذات . فعمد مطلع شبابه كان يرى « أن الشرق يصنع المعجزات ويخلق الاسماء الخالدة والإمبراطوريات العظيمة » (٣٧) . وقد شاءت الظروف أن تعمق حلمه الشرقي منذ أيام دراسته في الكلية العسكرية حين ربطته الصداقة بقولني آنذاك عام ١٧٩٣ الذي أطلعه على العديد من الكتب والدراسات الشرقية والإستشرافية ذات الطابع « الأيديولوجي » - الإستعماري . فضلا عن الظروف السياسية والاقتصادية التي دفعت بالبرجوازية الفرنسية نحو تحقيق فكرة الحملة على الشرق لقطع طريق الهند أمام انكلترا ، والسيطرة على البحر الأحمر .

بالإضافة إلى ضعف سلطة الباب العالي العثماني والمعلومات الواردة من القنصلية الفرنسية في مصر حول إمكانية احتلالها « لأنها ليست ملكا لأحد » (٣٨) ، مارس دوره في هذا المجال النزوع الشخصي لبونابارت نحو الشرق (بعد أن لمع نجمه في الحملة الإيطالية عام ١٧٩٦) حيث كان يعتبر أن « الشرق ينتظر بطلا له » (٣٩) و « تحقيقا لمصلحته الذاتية والفرنسية الإستعمارية بدأ يستعين بالمؤسسة الإستشرافية في الاعداد لنجاح مشروعه وهي طريقه جدية في تاريخ الإستعمار الحديث ، إن دلت على شيء فهي تدل على التهميش والخوف أمام الموضوع الذي هو الشرق ذو الحضارة العريقة ، ومحاولة كشف كنه سره بغية النجاح في السيطرة عليه ومن ثم ادخاله ضمن الاستراتيجية الفكرية لإعادة إنتاجه سياسيا واقتصاديا وفنيا . هذا ما أثبتته فترة حكم بونابرت التي اتسمت بجدية استعمالها واستثمارها

واستغلالها لنتائج الحملة على الشرق سواء على الصعيد العلمي أو الفني .
عام ١٧٨٧ ووفقا لتوصيحة فولني وتاليران بدأ بوناپرت التفكير جديا في حملة الشرق والإعداد لها بدراسة كل ما كتب عن مصر وساعده في ذلك تاليران نفسه إضافة إلى الدور الذي لعبه شوازيل غوفيه سفير فرنسا في القسطنطينية في تحضير الخطة السياسية ، وتمهيد الجو السياسي في الدولة العثمانية لعدم معارضتها . إن فشل أول محاولة إستعمارية لفرنسا الحديثة في الشرق الإسلامي رغم طول باعها وذراعها بتركيبته الروحية والمادية ، قابله نجاحات لاتقل أهمية في حقل الإستشراق (الإعداد الهائلة من الكتب والمخطوطات التي تم نهبها من قبل الجيش الفرنسي وحملها إلى فرنسا) وفي علم الآثار (نحو تطور علم دراسة مصر وإنشاء جناح الفن الفرعوني المصري في متحف اللوفر واغنائه بالآثار الفنية المصرية المنهوبة ، وتطوير دراسة « الهيروغليفية » بعد اكتشاف حجر « رشيد » إبان الحملة والاستفادة من العلوم المصرية القديمة واغناء الحركة الفنية الفرنسية والأوربية بشكل عام بصور وموضوعات شرقية مستوحاة من الحياة المعاصرة .

لقد رافق بوناپارت مجموعة من المصورين والنحاتين والمهندسين المعماريين الذين استطاعوا خلال فترة إقامتهم في مصر تصوير معالمها الأثرية ، الطبوغرافية ، والفنية ، والطبيعية ، و « الأثنوغرافية » ، حيث تمت عملية مسح للصورة الحضارية القديمة (الفرعونية) والمتوسطة (الإسلامية) . وتمثلت في عاملين اعتبرنا مرجعا لدراسة مصر والشرق الإسلامي طوال القرن التاسع عشر ألهم معظم الفنانين الذين استلهموا « الموتيف » الشرقي وهما :

كتاب فيفان دينون « رحلة إلى مصر العليا والسفلى أثناء حملة نابليون » (٤٠) الذي صدر عام ١٨٠٢ ، وموسوعة « وصف مصر » (٤١) التي تقع في ٢٤ جزءا وظهرت ما بين الأعوام (١٨٠٩ - ١٨٢٣) فقد وضع العلماء والفنانون الذين رافقوا بوناپرت في حملة مصر ، عصاره انطباعهم ودراساتهم ومعانيهم للمجتمع المصري آنذاك في هذين العملين الضخمين . فإذا كان كتاب فيفان دينون صاحب الأثر المباشر على تشكيل « الموتيف » الشرقي في فن التصوير في أوائل القرن التاسع عشر ، وذلك لظهوره مباشرة بعد الحملة أي قبل سنوات من ظهور

الموسوعة ، ولما تخلله من صور الحياة والبيئة والعادات والتقاليد ، والأعياد ، والطقوس الدينية ، والعلاقات الاجتماعية والسماة الأثنية والقومية ، وهو أول من صور بدقة تسجيلية وتفصيلية أهم المعابد المصرية الفرعونية في الوجهين القبلي والبحري بمصر (الكرنك ، سقارة ، دنديرة ، فيلة ، امنحوتب الثالث ، أدفو ، اسوان ، منفيس) كما صور أنماط الكتابة المهيروغليفية والنحت البارز الفرعوني ، وأنماط العمارة الإسلامية وخطط سير المعارك التي خاضها بونابارت في مصر والتي شكلت مرجعا أساسيا لفناني عصره . وقد امتازت رسومه التمهيدية ولوحاته التي انجزها في مصر « بالبانورامية » و « التوليفية » ، ومحاولة حشد ظواهر ونواح متعددة من الحياة والطبيعة المصرية في لوحة واحدة (غالبا ما كانت تتشكل من أبعاد ثلاثة حيث تحتل العمارة الجزء الخلفي "Fond" ومظاهر الطبيعة من نبات وحيوان وأشجار الجزء الوسطي ، أما الجزء الأمامي ، فتحته شخصيات من مختلف القوميات (أتراك ، وعرب ، ويهود وأقباط ، وبماليك ، بأزيائهم الشعبية المميزة وصناعاتهم اليدوية) وهو أسلوب تعود معظم فناني الإستشراق ليظهر من خلاله ميلهم إلى تكثيف الصورة الشرقية بعناصرها المميزة والغريبة والطريفة وإظهار صورة الإنسان في علاقته بالبيئة والمناخ ، إضافة إلى تركيزه على التفاصيل الدقيقة وصرامة الخطوط وحدتها ، ورصانة التركيبة العامة للوحة (وفقا للمبدأ الكلاسيكي الأكاديمي الذي ينتمي إليه فيفان دينون) وجمود المناخ العام المسيطر على عناصر الحدث (خاصة حركات الشخصيات المفتعلة بقصد الحرص على واقعيتها) وواقعية التفاصيل ودقتها اللتين حرص عليهما دينون مما أوقعه في التسجيلية والتوثيقية (وباعتقادنا أن هدفه الأساسي يتلخص فيها) وأبعده عن الطبيعة ، وإفقده القدرة على تناسق العناصر (إنسان وحيوان ونبات ، وأطلال ومظاهر طبيعية وأزياء وصناعات يدوية وحرفية) التي تتشكل منها اللوحة لذلك غلب عليها طابع « المونتاج » الساذج من الناحية الفنية .

أظهر فيفان دينون قدرته على التقاط مظاهر الحياة والطبيعة الشرقية الأكثر دلالة على خاصيتها . لكنه لم يستطع اخراجها بأسلوب فني رغم ملكيته التقنية

في فن التصوير ، ودقة ملاحظته ، وعمق معرفته في عالم الظواهر الشرقية آنذاك .
فكان من الصعب عليه تنفيذ موضوعات شرقية مأخوذة من الواقع بأسلوب
كلاسيكي بحث خاصة وأن لحياة طبيعة الشرق قوانين فنية خاصة تتطلب
بالدرجة الأولى القدرة على استيعابها فنيا وفهمها جمالياً من الداخل (أي من
ضمن مسلماتها الجمالية - الأخلاقية) وليس تسجيلها كظاهرة حيادية قائمة
بذاتها . فحين يتم التعامل مع « الموضوع » الفني وكأنه موضوع علمي قابل
للدراسة لا للإبداع الجمالي ، يفقد قيمته الفنية ، ومن العوامل التي أثرت في
لوحات دينون وصوره الشرقية التي زينت كتابه ماييل : العامل الأول : كون دينون
محدود القدرة الإبداعية والفنية (لغلبة الطابع التقني - الحرفي عليه . والثاني ،
كون الهدف من « الموضوع » الشرقي لديه هو التسجيل والتوثيق وبمعني أدق
صورة توضيحية للنص الاستشراقي « الإستعماري » ومحاولة جمع الفكرة والصورة
أي الشكل والمضمون ، وذلك لتحقيق الهدف من حملة بونابارت ودور الفنان
فيها . من المعروف أنه لم يرافق بونابارت في حملته فنانون معروفون ، وإنما كان
معظمهم من ذوي المهبة المحدودة أمثال مارسيل ، وفيوتو ، ويورتال ، دترتر ،
ورودوتيه ، وريغو وجولي ، الذين لم يلعبوا دوراً ملموساً في الحركة الفنية لاقبل
ذهابهم إلى مصر ولابعد عودتهم منها .

ومن خلال الرسوم والصور التي انجزوها في مصر والتي زينت الكتابين
المذكورين سابقاً نرى محاولة جديدة لتطبيق نظرية مونتكيو حول أثر « المناخ »
في السلوك أي ربط الإنسان وطباعه ونظمه الاجتماعية والروحية بطبيعة المناخ .
وعمل بهذه النظرية فولني وسافاري في مؤلفاتهما حول مصر . وقد اصطحب
دينون مؤلفات فولني وسافاري (*) معه إلى مصر حيث كان يحاول تثبيت فكرة
النص بنقل صورتها ، أي مطابقة الصورة للنص ، لذلك تركز جهدهما على

(*) فولني . ف . رحلة إلى مصر وسورية . باريس ١٧٨٧ ، في مجلدين ، و « الأطلال » ،
جنيف . ١٧٨٩ .

سافاري . ج . رسائل حول مصر . باريس ١٧٨٥

اللوحات التي تصور أثر البيئة والمناخ على العادات والسلوك ونمط الإنتاج المادي والروحي في مصر .

وقد تلخص دور هؤلاء الفنانين بتسجيل وتوثيق « الظواهر » الشرقية دون القدرة على الغوص في عمقها بسبب أفقهم الإبداعي المحدود . فانتهمي دترتر مصورا لثورتيهاات الجنرالات والأثرياء الجدد وعمل ردويه لفترة طويلة كمصور توثيقي في خدمة الإمبراطورة جوزفين قرينة بونابارت إلا أن كلاهما أسهم في انجاز الصور الإيضاحية والرسوم التي زينت موسوعة « وصف مصر » والتي امتازت بالدقة الحرفية والطابع « الفوتوغرافي » البحث دون مسحة فنية إبداعية ، خدمة للمهدف الرئيسي الذي وضعت من أجله والذي يتلخص في عملية مسح صورة مصر ونسخها (الطبيعة والحضارة والبيئة) ، وتوثيقها على شكل قاموس أو دليل يعتمد النص والصورة الإيضاحية له ، لذلك لم يقيض لهؤلاء الفنانين ان يتركوا بصياتهم الإبداعية على صفحة الإستشراق الفني الفرنسي ، فضلا عن أنهم لم يشاركوا بأعمال استشرقية في المعارض الفنية الفرنسية ، كما لم يتركوا أعمالا تذكر . فقد انتهى دورهم وراء الكواليس الفنية خاصة فيفان دينون الذي شغل مناصب إدارية هامة جعلته وراء إزدهار الموضوعات الشرقية في فن التصوير ، وليس في مقدمتها ، حيث شكل مرجعا أساسيا وهاما لكل من صور شرق بونابارت آنذاك ، كما شكل هذان العملاق مخزونا معرفيا مباشرا لنهضة «الموتيف» الشرقي في صور حملة بونابارت الشرقية أي صور « الحروب و « المعارك و «الانتفاضات» وغيرها من الصور « الايقونوغرافية » التي سادت الفن الفرنسي في عهد بونابارت . إن الظروف السياسية التي شاءت أن تحول هزيمة بونابارت وفشله في الشرق إلى « انتصار » سياسي متائلة تماما مع الظروف الفنية التي جعلت منه امبراطورا ذا سلطة مطلقة في التشريع الفني (كما في التشريع السياسي) عما أدى إلى تصوير حملته الشرقية على أنها أسطورة « انتصار » و « افتخار » في الفن التشكيلي الفرنسي . فحين استلم بونابارت الحكم في فرنسا كانت الحركة الفنية تعاني من أزمة حادة مردها خيبة الأمل في تحقيق الأفكار الجمالية والفنية التي نادى بها الثورة البرجوازية الفرنسية والتي انطلقت من ضرورة تحرير الفن والفنانين من قيود

احتكار السلطة الكنسية والملكية والاقطاعية وتطوير الذوق الفني لدى مختلف طبقات الشعب (بافتتاح المتاحف والمعارض وتزويدها بالأعمال الفنية الوطنية والعالمية وتأمينها وجعلها ملكا للشعب وليس حكرا على طبقة معينة) . كما نادى بديمقراطية الإبداع ، وأخلاقية الفن ، وفي « جعل الفن عمادا للدولة وقوة أساسية من قواها الإبداعية »^(٤٢) . وضرورة رعاية « المؤسسة الحاكمة للفن لا كأداة تزيينية » أو « أداة للمتعة » كما كان سائدا في عصر الروكوكو وإنما رعاية الفن الرسمية يجب أن تتم لإزدهاره من جهة (حيث إن الفن دلالة العصر على المستوى الذهني والأخلاقي للشعوب)^(٤٣) ولتأثير الفن السياسي والاجتماعي ، مما يحتم على الدولة مراقبته وإذا اضطرب الأمر قيادته بديمقراطية ، تمثلا بالحضارات القديمة اليونانية والرومانية (حيث كان الفن وثيق الصلة بالشعب والحياة الاجتماعية والسياسية)^(٤٤) من جهة أخرى . وهذه الأفكار التي دعى إليها مفكرو عصر التنوير (فولتير ، ومونتسكيو ، ديدرو ، روسو ، مرسيه) حاول جاك دافيد (فنان الثورة الفرنسية) وتلاميذه تطبيقها عبر القوالب الفنية الكلاسيكية الجديدة في الثلث الأخير من القرن الثامن عشر (إبان الثورة وبعدها مباشرة) وعبر تجسيد أفكار الثورة - من المساواة والحرية والاخوة والعدالة - في صور فنية مستقاة من « الميثولوجيا » وتاريخ الفن اليوناني والروماني ، ومن خلالها فرض دافيد نفسه بديلا « ثوريا » لفن البلاط عشية الثورة في العديد من اللوحات التاريخية ، ذات الدلالة على الواقع الفرنسي آنذاك . وقد تصدرها بطل جديد هو بطل « الميثولوجيا » اليونانية والرومانية المخلص لشعبه وأرضه والناظر على ترف البلاط وسلطته الملتحم بقضايا شعبه المصرية . وأولى لوحاته (قَسَمُ الأرواسيين عام ١٧٨٤ - اللوفر) .

لقد وجد دعاة المذهب الكلاسيكي في أبطال الميثولوجيا القديمة نموذجا جماليا وأخلاقيا وسياسيا كما أدخلوا عناصر الشكل الفني الكلاسيكي القديم (اليوناني والروماني) إلى بناء اللوحة العام : من صرامة التركيبة الفنية ، ووحدة الخطوط وسيطرتها على المناخ اللوني ، وغلبة الألوان الباردة الرصينة إضافة إلى عملية التناظر الهندسي الدقيقة في تقسيم أبعاد اللوحة (سيادة أنماط العمارة

الكلاسيكية المتمثلة في تنوع النسق الفني الكورنثي والأيوبي والداري) واستعمال الأزياء الكلاسيكية القديمة وحتى السحنة الاثنية للشخصيات (تقليداً لفن النحت في البورتريه الكلاسيكي القديم) . هذه المحاكاة للشكل والمضمون الكلاسيكي القديم باتت « الدين الفني للعصر » في المذهب الكلاسيكي الجديد الذي رفع لواءه دافيد وجيرار ، وجيروديه . ك . فرنه وفيغان دينون ، وغيرهم . فما كان من بونابارت الحاكم الشاب - والطامح للتعبير عن فكر ثوري وديمقراطي وجمهوري وليكسب إلتفاف الشعب حوله - إلا أن يعترف بالمذهب الكلاسيكي مذهبا رسميا لفن الدولة ويدافيد فنانا أول للإمبراطورية (وهو الذي طمع للاستفادة من كل ما من شأنه تجميل صورته أمام الشعب بوصفه حاميا لقيمته الروحية والمادية اقتداء بسلوك ملوك وحكام أوروبا الغابرين (كوزما مديتشي ، البابا ليون العاشر ، الملك فرنسوا الأول ، ولويس الرابع عشر) . في الحقيقة أراد بونابارت أن يظهر نفسه راعياً للفن وللمواهب الفنية البارزة وتطبيقاً لأفكار عصر التنوير التي هي أفكار الثورة الفرنسية أيضا ، عل الرغم من أن رسائله ومذاكراته وآراءه معاصريه تؤكد أن « حاكم فرنسا الشاب كان يعقت المذهب الفني الكلاسيكي لثأليته ، ولغموض صوره المجازية ، ورموزه ، ودلالاته »^(٢٣) التي كانت تحتاج إلى ثقافة لاتينية كلاسيكية عالية تربي عليها سابقا أبناء الإرسطراطية فقط . وباتت غريبة عن جمهور الشعب والطبقة البرجوازية العسكرية الجديدة . لذلك أنزلت أحداث الثورة ومآسيها ضربة عنيفة بالمذهب الكلاسيكي وقوالبه « الميثولوجية » لم يتمكن معها هذا الفن من السيطرة الكاملة على الحركة الفنية كالسابق . لقد تمحضت الثورة عن تناقضات سياسية واجتماعية في غاية التعقيد ، افقدت اللغة الفنية الكلاسيكية قدرتها على التعبير عن القضايا والمشكلات المستجدة وعن القلق الداخلي لإنسان القرن التاسع عشر الذي تميز بتعطش متزايد لدفق المشاعر الإنسانية العميقة والزخم الوجداني الذاتي وبروز طبقة جديدة فرضت أفكارها وقيمها وأثرت في عملية العرض والطلب الفنية وفي تحديد لغة العصر والدوق الفني على حد تعبير ستندال « ان ما يقلقني بالذات يختلف تماما عما يقلق المواطن الروماني في عصر

الإمبراطور أوغسطس» (٤٤) فتواتر الأحداث المأساوية والحروب وتغيير علاقات الإنتاج السائدة التي عاشها الشعب الفرنسي آنذاك صرفت انتباهه عن مواضيع «ومأسي» الماضي الأوروبي التاريخي (اليوناني ، والروماني) . وجعلته يطالب الفن بمواضيع وأدوات تعبيرية عصرية منبثقة من الواقع المعاش . كما أن عجز المذهب الكلاسيكي الجديد عن مواكبة قضايا العصر الحاضر وقوقعته ضمن الأطر التاريخية لماضي أوروبا السحيق اليوناني والروماني (شكلا ومضمونا) أدى في نهاية الأمر إلى بروز أزمة فنية حقيقية كشفت عنها ومثلتها السياسة الفنية الرسمية التي أتبع في عصر بوناپارت (ويتدخل مباشر منه) والتي اتسمت بالتناقض والازدواجية . ففي السنوات الأولى للمقرن التاسع عشر ومع إزدهار علم التاريخ وعلم الآثار برزت معالم تبلور الوعي التاريخي والقومي في الفكر الفرنسي والتي من نتائجها انتشار الأفكار الداعية إلى « البقطة القومية » وتثبيت المبدأ الفني الوطني» (٤٥) المحلي بين صفوف مؤرخي الفن ونقاد « اقتداء بالشعوب والقوميات العظيمة التي خلقت حضارات عريقة كالرومان واليونان الذين لم يستعروا موضوعاتهم من التاريخ الفني المصري القديم » . (٤٦) وخاض ممثلو هذا التيار معارك سافرة ضد المذهب الكلاسيكي الجديد على صفحات الجرائد والمجلات الدورية الفنية والأكاديمية وفي الصالونات الفنية الرسمية . من أجل إبداع موضوعات وقوالب فنية جديدة تعكس هموم المرحلة والشعب أو الجمهور المحروم من مبادئ « الثقافة الفنية » الميثولوجية « اليونانية والرومانية » (٤٧) ومن أهم شعارات هذا التيار أن يصبح الفن « فرنسيا » و « وطنيا » أسوة بحضارات الشعوب الخالدة . وأن يكون الفنان « مؤرخا » لمجد فرنسا وعزتها « الوطنية والقومية » وليس مؤرخا لمجد اليونان والرومان . وقد مثل هذا التيار اموري ديوفال (عينه بوناپارت رئيسا للجنة شئون الفنون الجميلة التابعة لوزارة الداخلية) . وشوسار (كبير نقاد الفن الفرنسي آنذاك والخصم اللدود للمذهب الكلاسيكي . عينه نابليون سكرتيرا « عاما لوزارة التعليم الشعبي) وغيزو ويونس ودي بويسيه ولوياربيه وسان جيرمان واميل وفابر ودي بوميريل ، وغيرهم من أعلام النقد والنظرية الفنية ومن كانوا يتمتعون بصلاحيات واسعة ونفوذ كبير

وحاسم في عهد بونابارت . وقد رعى بونابارت ممثلي هذا التيار وشجعهم كما أحاط نفسه بهم . وهذا يكون بونابارت قد أمسك بالعصا الفنية المعاصرة من طرفها ، وهو الذي برع في لعبة الموازنات السياسية والفنية .

فاعترافه بالمبدأ الكلاسيكي كوجهة نظر فنية رسمية للدولة ، واحتضانه للتيار المناقض له تماما في الفن التشكيلي (العمارة ، النحت ، التصوير) انعكس مباشرة على عملية تألق بعض الفنون والأنواع الفنية وإزدهارها وكذلك الموضوعات التي ميزت الفترة الفنية في عهده .

لهذا نرى أنه ليس من قبيل الصدفة أن يزدهر « الموتيف » الشرقي المستوحى من حملة بونابارت الشرقية في فن التصوير ، وفي النوع التاريخي منه بالذات . ذلك لأن بونابارت كشخصية تامة الاستعداد والقدرة في صنع المجد الذاتي والقومي في السياسة والثقافة الفرنسيين إبان حكمه ، استطاع « إعادة الأسد إلى عرينه » بعد فترة الفوضى والصراع الفني والسياسي الحاد التي عاشتها الحركة الفنية منذ عام ١٧٨٩ وحتى عام ١٧٩٩ . إن ما كانت الثورة قد حققتة من إنجازات لتحرير الفن والفنان ، وديمقراطية التعبير ، احتواها بونابارت وجهازه الحاكم (سيابيا وثقافيا) وأدخلها برضى في قوالب وعلاقات وأساليب ديكتاتورية بحتة تمثلت في عملية « أدلجة » الفن والثقافة وربط الفنان (قدرا وإبداعا) بمعجلة الجهاز السياسي الحاكم ابتداء من جاك دافيد (نبي الثورة في الفن) وحتى جيريكو (الرومانسي المتمرد) . حيث لم يعرف الفن الفرنسي شخصية حازمة أمسكت بزمام أموره وتوجهاته وقلبت معاييرها الفنية التقليدية كشخصية بونابارت ، فقد ركز بونابارت اهتمامه على فن التصوير للدعاية لذاته ولسياسته ، لسبب هام . وأساسيا يتلخص في قناعة الحاكم الشاب الطامح لبريق المجد بالتناجح السريعة لوظيفة الفن في خدمة سياسته وايدلوجيته والمنطلقة من مفهوم عملي بحت هو عجز فني العمارة والنحت عن المواكبة السريعة للأحداث السياسية والتاريخية التي كانت تفرزها المرحلة .

وهذا فهم برجوازي ينطلق من الفائدة المباشرة لرأس المال الممكن استخدامه في الفن وبتيجة سريعة وكلفة قليلة ووقت سريع . لذلك لم يجد

بونابارت إقامة النصب التذكارية والأبنية المعمارية الضخمة لأنها مكلفة وتستغرق زمنا طويلا لانجازها . وهو الذي عرف عنه عدم السخاء والاقتصاد والتوفير الممكن في الفن ، لاعتباره أن الفنان يؤدي واجبا وطنيا و « قوميا » من خلال إبداعه الفني وثانيا لثقافته المحدودة في فن العمارة وفن النحت حيث كان يطلب من المهندسين المعماريين السرعة في الانجاز والمتانة ورتخص الكلفة (غالبا ما لجأ إلى استعمال مادة الباطون بدلا من الحجر والمرمر لرخصتها وعمليتها إبان حكمه) . من هنا نرى أن فترة حكمه لم تشهد نهضة عمرانية بارزة أو حتى تطورا مميزا أو ملحوظا في أسلوب العمارة والنحت لهذا لم يزدهر « الموتيف » الشرقي في هذين الفنين في عصره . وبغض النظر عن اعجاب بونابارت وحبه وتقديره للفن الفرعوني والإسلامي بشكل عام ، إلا أن ماتم إنجازه في فني العمارة والنحت في عهده اقتصر على ادخال جزئي وتزييني « للموتيف » الشرقي تمثل في رهوس الأعمدة (موتيف زهرة اللوتس أو موتيف النخلة) وموتيف الهرم كمعصر تزييني بحث (الهرم الذي اقيم في مدخل حديقة فالينسي عام ١٨٠٥ - ١٨٠٦ ، وهرم ساحة مارينغو عام ١٨٠٧) . كذلك دخلت المسلات الجرائيتية في تزيين بعض الحدائق والجسور (مسلة الجسر الجديد - آب ١٨٠٩) . أما فن الارابيسك « الكاليفرافيا » الإسلامية فقد ازدادت به جدران القصور (قصر الأمير يفغيني في باريس شقيق بونابارت ومسرح مارسي) إضافة إلى الولع باقتناء الأواني النحاسية والخشبية والأسلحة والأقمشة والسجاد الإسلامي ، وتزيين نساء المجتمع بالزّي المخملي زيّ السلطنات والأميرات الشرقيات (العباءات ، الشالات ، الأحذية الخلى ، المجوهرات ذات النقش الهندسي والتخريم الفني الإسلامي) . ومن أهم ما انجز في عهد بونابارت من فنون جميلة تزيينية خلدت حملته الشرقية « طاقم المائدة » (٤٨) . الذي انجزه نخبة من الفنانين التزيينيين (تسفيياخ ، كارون ، قوربان) . إذ نقش على قطعه صور الحملة المصرية وشتى مظاهر الطبيعة والحياة والبيئة الشرقية المصرية بالذات (استنادا إلى رسوم دينون من كتاب رحلة إلى مصر العليا والسفلى) وقد أشرف على عملية انجازه بونابارت ولفيان دينون بنفسه . (٤٩) كما صنعت بعض الميداليات التذكارية التي خلدت بونابارت في

حلته على مصر ومنها « عجلة النصر التي تجرّها الجمال » .

وازدانت حدائق القصور والأبنية العامة بأنواع الزهور والنباتات والأشجار الشرقية المنقولة من مصر . (٥٠) . إن ما سجلته هذه الحقبة من تراجع في فني العمارة والنحت هو ثمرة للعلاقات الاجتماعية والاقتصادية المستجدة على المجتمع الفرنسي آنذاك ، والسياسة البرجوازية الفنية القائمة على توظيف الفن لخدمتها لا لخدمة الفن كتعبير رفيع عن النتائج الروحي للمرحلة . كما أن ظهور طبقة جديدة من الأثرياء الجدد والجنرالات والتجار (ممن تنقصهم الثقافة الكلاسيكية) تحكم في عملية العرض والطلب وفي تحديد الذوق الفني والمادة الفنية ، لذلك شهدت هذه المرحلة ازدهارا لم يعرف له مثيل في فن التصوير ، وتألق بعض الأنواع الفنية (كاللوحه التاريخية والبورتريه) لما أظهره فن التصوير من مرونة وقدرة على مواكبة المتغيرات الطارئة على الواقع السياسي والاجتماعي والفني ، ومن « استجابة لمطالبات الجمهور والذوق الفني الجديد الذي لجأ إلى فن التصوير بشكل أساسي كأداة تعبير عن ميوله الاستعراضية ، التفضيحية والأبهة ، وحب الظهور الفردي والقومي ، والتزوع نحو الواقعية بل نحو التسجيلية والتوثيقية . » (٥١) فالذي صنع تاريخه فرنسا في أوائل القرن التاسع عشر هو البرجوازية العسكرية المتحكمة في الثقافة والفن . من هنا نرى أنه مع صالون ١٧٩٩ تحولت الصالونات الفنية الرسمية إلى معارض تعجّد « المعارك » و « الحروب » و « اضطهاد الشعوب » و « الانتفاضات » و « الثورات » و « انتصار الشر » و « موت البطل » (٥٢) وغيرها من الموضوعات التي أملتتها المرحلة التاريخية والمأساوية وعاشتتها الشعوب الأوربية بسبب حروب بونابارت التوسعية . إذ كان يطيب للجندي أو الضابط أو الجنرال الفرنسي أن يرى صورته في المعارك التي شارك فيها ، لما تبعثه في نفسه من شعور بشوة النصر على الحضارات والشعوب الأخرى ذات التاريخ العريق . فبمجرد ما كان يرى صورته تزين خلفيتها الأهرامات رمز الخلود والأبدية كان يتباه أحساس وهمي بالانتصار . (٥٣) لذلك نرى أنه في عهد بونابارت قد تحول فن التصوير إلى مرآة عاكسة للواقع السياسي والايديولوجي الذي فرض عليه مفهوم « السياسة والفن

من فوق» (٥٤) وربط الإبداع بعجلة السلطة السياسية . فحل بونابارت وقادة جيشه (كلير ، مينو ، مورا . . .) على الآلهة والأبطال اليونان والرومان (موراس . وهرقل وبروتس وسقراط) في اللوحة التاريخية ، وطغت صور التاريخ والواقع المعاصر على صور التاريخ « الميثولوجي » الكلاسيكي القديم ، وبانت المعارض الفنية صورة مصغرة « لمعسكر حربي لا لمعبد فن » (٥٥) حسب آراء نقاد الفن المعاصرين لتلك المرحلة . كما أن تدخل بونابارت المباشر (كمحام لمصالح الطبقة البرجوازية الحاكمة) في ضرورة الانقلاب الفني الذي انبثق في عهده وتمثل في تطور فن التصوير واللوحة التاريخية المعاصرة (بناء على رغبة هذه السلطة في ترك بصماتها على صفحات تاريخ الفن المعاصر اسوة بالعهود السالفة) وانطلاقا من مبدأ حمايته ورعايته للفن والفنانين ، وتثبيت وإعلاء العزة الوطنية والقومية الفرنسية واستلهاهما للحاضر الذي لا يقل شأنًا في ملحمتيه في رأي بونابارت عن التاريخ الكلاسيكي القديم) . (٥٦) افتتح صالون عام ١٧٩٩ سلسلة لا متناهية من اللوحات المكرسة لتمجيد شخصيته (بونابرت) ، وعائلته ، وحروبه ، وقادته وجنوده ، فغصت الصالونات بموضوعات تصور « رحمة الإمبراطور » « وعطفه الوطني » و « نابليون المحروس من الآلهة » و « فرنسا التي تنتظر نابليون العائد من مصر » « وتوزيع نابليون لجوزفين » (٥٧) « وصور معارك أسبانيا وروسيا والنمسا والشرق . وبذلك دخل « الموتيف » الشرقي المستوحى من حملة نابليون على الشرق المعادلة الإيديولوجية « الايقونوغرافية السائدة في تلك المرحلة . ولئن كان تألقه جزئيا و « تزيينا » في معظم الفنون التشكيلية كما رأينا سابقا ، فإن فن التصوير عكس معظم المفاهيم الأساسية لحملة بونابرت على الشرق في اللوحة التاريخية بالذات ، حيث إنه منذ صالون عام ١٨٠٤ وحتى صالون عام ١٨١٤ لم يخل صالون فني من لوحات تصور الحملة الشرقية والتي حازت اهتمام السواد الأعظم من فناني المرحلة . إذ طرقت من قبل عدد كبير جدا منهم نزولا عند رغبة الأمبراطور نفسه . فاحتلت موضوعات حملة الشرق أحد المحاور الرئيسية في فن التصوير (انجزت عشرات اللوحات الفنية في عهد بونابارت) وحملت في ذاتها معالم وبذور الثورة الفنية الرومانسية « شكلا ومضمونا » متمثلة في إبداع الفنان انطوان جان غرو بشكل أساسي) . (٥٨)

لماذا استحوذت حملة الشرق بالذات على اهتمام الفنانين ؟

إن عقدة فشل بونابارت في الشرق بقيت تلاحقه كظله طوال حياته . وحين استلم السلطة كان يود إن يرى نفسه متصرا على الشرق ليظهر للمجتمع الفرنسي عكس الإشاعات التي كانت تسرب إلى فرنسا حول حقيقة هزائمه وخسائره وجرائمه في الشرق ، إضافة إلى ارضاء نزوعه نحو الخلود ، ولطالما مثل الشرق صورة الخلود في ذاكرته ، لذلك كان يرغب دائما في ربط صورته بالشرق ، ويلجأ في الطلب إلى معاونيه ومساعديه من المشرفين على الأدوات الفنية تصوير معاركه في الشرق . خاصة وأنه كان « بنفسه يحدد أسماء المعارك وموضوع اللوحة ويطلب من وزير داخلية ورئيس إدارة المتحف اختيار الفنانين ، وفي الوقت ذاته كان يشرف على عملية تنفيذ الفكرة ، وإليه بالذات تعود مسألة عرضها أو رفضها في الصالون الرسمي ، وقيمة الجائزة التي تستحقها وهو الذي كان يفتح الصالونات الفنية ، ويقوم بتوزيع الجوائز على الفنانين بنفسه ، وهو الذي كان يختار فنانيه من الخالص البارزين ، كما يختار ضباطه » .^(٥٩) ففي رسالة لأخيه لوسيان بونابارت الذي كان يشغل منصب وزير الداخلية طلب بونابارت اختيار فنانين هامين لتصوير المعارك التالية « أبو قير ، مون تابور ، الأهرام ، ريفولي ، مارينغو ، واللجوء إلى الجنرال برتييه وفيغان دينون إذا اقتضت الحاجة » .^(٦٠) وفي عهده وضع للفنان مهمتين : الأولى تحليل حكمه ، والثانية تصوير مشاهد وموضوعات من تاريخ فرنسا المعاصر » .^(٦١)

وقد طلب شخصا من الفنان دافيد التخلي عن الموضوعات الميثولوجية «ليونيداس بالتحديد » الكلاسيكية القديمة ، من أجل « الموضوعات القومية » التي تخلد بطولة ومآثر الشعب الفرنسي إلا أن فنان الإمبراطورية الأول لم يستطع التخلي عن مذهبه الفني الكلاسيكي ، حيث اقتصرت لوحاته في عهد بونابارت على موضوعات تصور عظمة الإمبراطور الشخصية والمدنية وليست العسكرية ، لذلك اغدق بونابارت على انطوان جان غرو رعايته ووجه ، لأن هذا الفنان استطاع طوال فترة حكم بونابارت أن يلبي كل ما يطلب منه بدقة ووفقا للمعايير الإيديولوجية والسياسية والفنية الإمبراطورية .

انطوان جان غرو :

« انطوان جان غرو (١٧٧١ - ١٨٣٥) تلقى دروسه الفنية الأولى على يد الفنان جاك دافيد ورافق حملة بوناپارت إلى إيطاليا عام ١٧٩٦ وعينه بوناپارت في اثنتائها مشرفا على عملية اختيار التحف الفنية الإيطالية المنهوبة من قبل الجيش الفرنسي وتنظيمها وإرسالها إلى فرنسا .

لهذا السبب ارتبط فن الامبراطورية بالمنظومة « الايقونوغرافية » التي كرسها غرو، والتي عكست الموضوعات المستتقة من حملة الشرق بالذات والحاملة لمظاهر الثورة عكس القوالب الكلاسيكية شكلا ومضمونا . لذا ستوقف بالتفصيل عند إبداع هذا الفنان بالذات لما يشتمل عليه إبداعه من علاقة وثيقة « بالموتيف » الشرقي طوال عهد بوناپارت ولأن لوحاته التاريخية الإستشرافية أحدثت انقلابا « جذريا » في فن المرحلة وفي الإستشراف الفني الفرنسي عموما .
ومعه بالذات دخلت حملة الشرق المنظومة « الايقونوغرافية » المميزة لفن المرحلة وعكست الايديولوجية السياسية والفنية السائدة آنذاك . سطع نجم غرو في فن التصوير الفرنسي بعد انتحازه لبورتريه « بوناپارت على جسر أركول عام ١٧٩٨ » ، والتي فتحت أمامه الطريق إلى قلب بوناپارت وقلب الحركة الفنية الفرنسية فيها بعد . وارتبط اسمه ببوناپارت « ملهمه وراعيه الوفي »^(٦٢) منذ الحملة الإيطالية التي شكلت عاملا أساسيا في تكوينه الفني ، ومصيره الإبداعي وفي تعزيز إمكاناته في حقل الإستشراف الفني . تواجد غرو في إيطاليا في صفوف رجال الجيش الفرنسي ، ومرافقته لهم في حياتهم اليومية وفي ساحات المعارك مما قبض له أن يجيد لعبة تصوير « المعارك » و « الحروب » بصورها المتنوعة المتراوحة بين جدلية الموت والحياة والهزيمة والنصر ، بالإضافة إلى عمق نفاذه في « البسيكولوجيا » العسكرية وذوقها الفني الذي هو بالتالي « ذوق الإمبراطورية الجديدة »^(٦٣) والقدرة على تفسير « أيديولوجيتها » في مجموعة من الدلالات والرموز الفنية التي ارتقت بالواقع العسكري المأساوي إلى مستوى الإبداع

التاريخي في اللوحة التاريخية . هذا ويعود لإيطاليا الدور الأساسي في تشكيل ملكة غرو الإبداعية - الاستشرافية إن مهمته في إيطاليا مكنته من الإطلاع على روائع فن التصوير الإيطالي والأوروبي بشكل عام التي تظهر الإستشراق بشتى المدارس والأنواع الفنية وفي إبداع العديد من أعلامها (مازاتشو ، غوزولي ، بيليني ، كارباتشو ، فيرونيز ، تنسيان ، رمبرانت ، روبنز) ، مما عمق في شخصيته الفنية الشابة النزوع نحو الحركة والحياة في بناء اللوحة ، وغني الألوان ، « والبتورسك » ، « وإرابسك » ، واللون المحلي أي كل ما ميز استشراق النهضة والباروك في اللوحة التاريخية والباروتريه .

كان غرو يحلم بمرافقة بونابارت إلى الشرق ، إلا أن وجوده في إيطاليا أثناء توجه بونابارت إلى الشرق حال دون مرافقته وقد عبر عن حزنه العميق ورغبته في ذلك في عدد من الرسائل التي كتبها إلى والدته من إيطاليا والتي تتضمن ميوله إلى تصوير عالم الشرق وعظمة بونابارت إذ يذكر في إحداها قائلاً : « ليصور الآخرون بطولة الإسكندر المقدوني ، أما أنا فأطمح إلى تصوير اسكندر العصر الحديث بونابرت وتلك الملابس الملكية الرائعة ، وتلك الخيول العربية الرشيدة » (٦٤) .

فقد توافقت ميوله الفنية مع ميل ملهمه بونابارت في تصوير فصول الحملة الشرقية ، لذلك استطاعت لوحته التمهيدية « الرسم التصميمي " ESQUISSE " الأولى المستوحاة من « معركة الناصرة » (١٨٠٢ ، متحف مدينة نانت ، فرنسا) ان تنال إعجاب بونابارت واللجنة التحكيمية الفنية برئاسة فيفان دينون . وقد فازت بالجائزة الأولى ، إلا أنها لم تعرض في الصالون الرسمي لكون هذه اللوحة « صورت بطولة الجنرال مينو قائد المعركة وليس بونابارت شخصياً » . (٦٥) فأمر بونابارت بعدم عرضها . وفي عام ١٨٠٠ طلب بونابارت من المشرفين على إدارة الصالونات الفنية أن تصور معركة الناصرة التي وقعت أحداثها قرب بحيرة طبريا في ٨ نيسان ١٧٩٩ . وقد تغلب فيها الجيش الفرنسي بقيادة الجنرال مينو على رأس ٥٠٠ جندي على الجيش التركي المؤلف من ٦٠٠٠ جندي . لذلك هدف بونابارت من تصوير هذه المعركة غير المتكافئة عددياً « إلى إعلاء صورة الجيش الفرنسي ورسالته « أمام الشعب الفرنسي . وضع

غرو في هذه اللوحة عصارة جهده التجديدي في النوع التاريخي وفي رؤية فنية وسياسية بالعلاقة مع الشرق المعاصر ، اعتمدت على المادة الطازجة التي حققتها حملة الشرق ، استند فيها الفنان غرو على شتى المعلومات والوثائق والمذكرات والكتب واللوحات التي احضرها الفنانون الذين رافقوا بونابارت إلى مصر . (بصورة خاصة على ما انجزه فيفان دينون من رسوم « طوبوغرافية » واثنية وخرائط عن سير المعارك وتحركات الجنود ، إضافة إلى وضعه تحت تصرف غرو مخطوطة كتابه ويومياته في مصر ومجموعة الملابس الشرقية ، والخيل والأسلحة التي كانت في حوزته مع اشراف شخصي دائم على خطة سير انجاز هذه اللوحة) . فما حققه غرو في هذه اللوحة على صعيد الشكل ؟ لقد اغتنم غرو فرصة التنبه الرسمي له (من قبل بونابارت ودينون) للخروج عن القواعد والقوالب الكلاسيكية الدافيدية السائدة في النوع التاريخي آنذاك باعتداده مبدأ التناظر بتوزيع سياق الحدث على البناء العضوي لتركيب اللوحة . إذ يتركز زخم الأحداث ضمن خط تناظري يمتد من الجهة اليمنى ليغطي مساحة الجزء الأمامي والوسطي في وحدة بنائية متراسة يتأطر فيها عنف الإيقاع الدرامي للحركة (قمة حركة الحدث المتمثلة في تلاحم الجيوش) التي تزحف تدريجياً باتجاه الجزء الخلفي للجهة اليسرى (بينما يشكل الجزء الوسطي المركزي نقطة الزخم الحركي للحدث في اللوحة التاريخية الكلاسيكية) . أو في لجوئه إلى أسلوب الفنان روبنز في تصوير مشاهد الصيد حيث استطاع التحكم في حركة المجموعات المتحاربة وضمها في إطار بانورامي ، ملحمي شامل ، فبدت كل مجموعة على حدة عبارة عن صورة رديفة لوتيرة الحدث ككل ، وليست مستقلة بذاتها . إذ أسس بزمام توزيع عناصر الحدث على مساحات شاسعة من المكان (مساحة اللوحة ١٥ × ١٥ م) دون أي خلل في حيوية السيمفونية العامة التي تلف البناء العضوي العام بنفس تعبيري انفعالي . متأجج حتى القمة الوجدانية ، سواء في الحركات التعبيرية للأجساد والخيل أو في صور القتلى والجرحى التي تملأ الجزء الأمامي بشكل خاص .

عالج غرو فكرة تصوير « المعركة » في لحظة تأجج التحام الفريقين

المتحاربين: الجيش الفرنسي والجيش الشرقي (في عداده أتراك وعرب ومالكي وغيرهم) وهي فكرة تنم عن دلالة المتحاربين الخصمين أي التقيض وبالتالي « الغالب » و« المغلوب » . من هنا لجأ غرو إلى مبدأ أو نظرية التضاد ، حيث برزت في تكوين بنية الأجساد وحركتها وإيوائها فيبدو ، الفرنسي في صورة « المتصغر » ، الواقف باعتزاز ، « الرشيق » « الأنيق » ، « الجميل » ، « القوي » ، والمتألق عظمة وتميزاً (حتى في حالة موته أو جرحه) . بينما يبدو الشرقي في صورة « المغلوب » دائماً والملقى على الأرض ، تحت حوافر الخيل أو حذاء الجندي الفرنسي ، جريحاً أو مقتولاً ، أو مسلوباً سلاحه ، أو في حالة عجز تام . وفي العجينة اللونية القائمة على أساس استعمال الألوان المتناقضة (الأسود والأخضر) . أي في مجاورة المقامات اللونية المتناقضة (الغامق والفاتح ، الصاحب والباهت ، الدافئ والبارد . . .) كما منح غرو لعبة الضوء والظل دوراً هاماً في تحقيق منطق التناقض السائد في بناء المناخ « الإيديولوجي » لفكرة المعركة ، أي تسليط الضوء بشكل أساسي على الأجزاء التي تبرز « عظمة » الفرنسي و« توقفه » على الشرقي في ساحة المعركة غير المتكافئة عددياً . فزرى تكتيف وتسليط الضوء في خط تناظري يبدأ من الجزء الأمامي للجهة اليسرى وينتهي في الجزء الخلفي للجهة اليمنى ، بحيث يشمل مجمل وصور القادة والجنود الفرنسيين ويتركز على صورة الجنرال مينو بجواده الأبيض وسيفه المرفوع الذي يتوسط الجموع المتحاربة بتألق مميز . (وهنا يظهر تأثير الفنان تأثراً مباشراً بصورة « الفارس » التي تزين المنمنمات الإسلامية)^(٦٦) بينما تقبع جثث الجنود الشرقيين في ظلال باهتة وقد استخدم غرو الضوء كدلالة للنصر والقوة والعظمة ، والظل كدلالة للضعف والعجز والموت . إن هذا التوظيف للضوء واللون في الحبكة البنائية للحدث في تفسير الفكرة الأساسية استجد على اللوحة التاريخية الفرنسية ، كما استجد موضوع « المعارك » المعاصرة على النوع التاريخي . فضلاً عن سيطرة موقع اللون في بناء المناخ الوجداني للموضوع بدلاً من سيطرة الخطوط الصارمة والحاددة السائدة في اللوحة التاريخية الكلاسيكية ، فقد كرس غرو اللون ليملاً صفحات الأجسام ويحددها بخطوط شفافة مرنة ، ورشيقة ، أي قيادة

اللون للخطوط العامة المحددة للأجسام وليس العكس (كما كان سائدا في المدرسة الكلاسيكية) .

وقد تمكن غرو من إرضاء ذوق الجمهور الجديد وحركة النقد والتيار المعاكس للمدرسة الكلاسيكية بادخال الصور الواقعية المعاصرة إلى بنية النوع التاريخي . بحيث فرضت واقعية الحدث المعاصر (المضمون) المستوحى من التاريخ المعاصر ، واقعية الصور الشكلية (الملامح والسمات الاثنية ، الأزياء القومية). وقد حل الجندي الفرنسي في اللوحة التاريخية محل أبطال اليونان والرومان (الذين استعملوا كرمز ودلالة في مسلماتهم الأخلاقية والجمالية على الواقع الفرنسي المعاصر أثناء الثورة وبعدها في اللوحة التاريخية الكلاسيكية) . أي قد تحقق على يد غرو المبدأ « القومي » الذي نادى « بفرنسة الفن » و « إعلاء » و « تمجيد » التاريخ « الفرنسي المعاصر » اسوة بالشعوب العظيمة . وأظهر غرو براعة في تصوير الطابع المحلي والقومي والاثنى لأبطال لوحته التاريخية من شرقيين (دقة الزخرفة الشرقية التي تزين ملابس الجنود واسلحتهم والخيول الشرقية) ومن فرنسيين (اللباس الفرنسي العسكري المعاصر) ، وبذلك يكون غرو قد كرس في النوع التاريخي من فن التصوير الفرنسي السمات الفنية التي ميزت اللوحة التاريخية لعصر النهضة المتمثلة في التزوع نحو اللون المحلي وواقعية الشكل دلالة على الزمان والمكان الذي يدور فيه الحدث التاريخي - الشكل الشرقي دلالة على المكان ، أرض الشرق - الشكل الفرنسي : دلالة على الزمان (من حملة الجيش الفرنسي على الشرق) .

إن اللجوء إلى تصوير الشكل الواقعي واللون المحلي لمنح الحدث التاريخي مصداقيته الزمانية والمكانية (والتي هي خاصية كرسها فنانون النهضة الإيطالية في النوع التاريخي حيث استعانوا بشكل الشرقي أيضا كدلالة على الزمان والمكان في تصوير الموضوعات الدينية المستقاة من الإنجيل والتوراة - غيوتو غير لاندائي - غوزلي ، بليني ، كارابتشو . . . يؤكد تأثر الفنان غرو بالفن والاستشراق الفني الإيطالي وخروجه عن قوالب معلمه دافيد الكلاسيكية في اللوحة التاريخية المستوحاة من حملة الشرق في الشكل مستعينا بالتقليد الإستشراقي الأوربي ، بينما

بلورت هذه اللوحة رؤية استشرافية جديدة في اللوحة التاريخية عن العصور الفنية السابقة في كونها تنطق بدلالات « أيديولوجية » ذات قناع سياسي وليس دنيا يعكس الانعطف التاريخي في علاقة الغرب (أي فرنسا) بالشرق الإسلامي . حيث حلت « الإيديولوجية » السياسية الاستعمارية محل الإيديولوجية الدينية « المتمثلة في العداء للإسلام التي كانت مهيمنة على الإستشراق الأوروبي منذ القرون الوسطى .

إن اختلاف المضمون الفكري والفهم التاريخي للحدث الشرقي وتسخيره في الفن لخدمة « الإيديولوجية » السياسية بدلا من الدينية المسيطرة فرض اختلافا في الصورة الشرقية وعملية انعكاسها وفقا لاختلاف المرحلة والعصر والمتطلبات الأوروبية المهيمنة بها من الشرق .

حيث أن واقع المصالح الفرنسية البرجوازية السياسية / الاقتصادية في الشرق فرض لغة فنية واقعية معاصرة للخطاب الاستشراقي بعد أن فقدت الصورة والفكرة اللاهوتية الدينية فعلها وقدرتها على التأثير في المجتمع الأوروبي الصناعي (وفي فرنسا بالذات انتهى عصر الخطاب الديني في فن التصوير منذ وفاة الملك لويس الرابع عشر ومع ازدهار فن الروكوكو والفكر العلماني -الاحادي والتنويري - فولتير ، مونتسكيو ، ديدرو - لتحل « الميثولوجيا » اليونانية القديمة في اللوحة التاريخية الكلاسيكية فالتغيرات التي طرأت على القوالب والمعايير الفنية السائدة في فرنسا - حلول المضمون السياسي محل الدين في فن التصوير بشكل عام - انعكس مباشرة على لغة « الاستشراق الفني وصورته آنذاك الذي انطلق من فوق وروج الإيديولوجية السياسية الاستعمارية ومفهوم « السلطة والفن » .

هذا ما انعكس بشكل بارز في لوحة غرو الثانية « بونابارت قائد الحملة الشرقية أثناء زيارته لمرضى الطاعون في مستشفى يافا » التي عرضت في صالون عام ١٨٠٤ . إن ظهور هذه اللوحة أثار إعجاب الجمهور الفني الذي تجمع حولها في صفوف طويلة ولشهور عديدة وقد تكلمت بالغار طوال مدة عرضها . كما قبض لهذه اللوحة أن تكون مثار نقاش حاد وطويل في أوساط نقاد الفن حتى يومنا هذا ولأسباب عديدة أهمها : أولا ، أن هذه اللوحة بالذات رفعت غرو إلى

مصاف فتاني الدرجة الأولى باعتراف دافيد نفسه وجيروديه وأهم نقاد الفن الفرنسي المعاصرين له فأعتبرها . أ . أبو « تحفة فنية مماثلة للوحة فيرونيز » عرس في ماغا الجليل « (٦٧) . ثانيا ، لأن هذه اللوحة تعتبر في تاريخ الفن الفرنسي « البيان الأول الاستشراقي » (٦٨) في فن التصوير الفرنسي الحديث . كما اعتبرت فاتحة صفحة جديدة في تصوير الشرق ضمن المعادلات الفنية - السياسية السائدة وحاملة بذور الثورة الرومانسية في الفن الفرنسي بشكل عام . لذلك ظهرت حول هذه اللوحة مجموعة من الأبحاث والدراسات العلمية التي تتناولها من وجهات نظر مختلفة محاولة اكتشاف أسرارها وحل رموزها لارتباطها المباشر بشخصية بونابارت الغامضة (انجزت هذه اللوحة بناء على طلبه الخاص . وقد اشرف على سير العمل فيها حيث رفض لوحتين تمهيديتين قام بهما غرو لتصوير هذا الموضوع ، حتى استقر رأى بونابارت على التخطيط التمهيدي الأخير . وعلى أساسه نال غرو الجائزة الأولى في صالون ذلك العام من بونابارت نفسه) .

فلماذا اختار بونابارت هذا الجزء بالذات من فصول حملته على الشرق ؟ وكيف نفذ غرو فكرته ؟ وإلى أي مدى توافقت الصورة مع الفكرة (أي المضمون القائم على حقيقة الواقعة التاريخية) . في بداية عام ١٨٠٤ كان بونابارت يعد العدة لإعلان نفسه امبراطورا على فرنسا حين تسربت المعلومات والوقائع التي تشير إلى الدور غير الإنساني وغير الوطني الذي لعبه بونابارت في حملته على سوريا حين « أمر باحراق الجنود الفرنسيين المصابين بالطاعون خشية تفشي العدوي بين صفوف الباقين من الجيش » . (٦٩) إن تدخله الشخصي في اختيار موضوع اللوحة وخطة تنفيذها كان يهدف إلى ضرب عصافورين بحجر واحد : تبرير هزيمته في الشرق بسبب تفشي الطاعون وليس بسبب البسالة في الدفاع عن عكا والمقاومة العنيفة التي لقيها من سكان الشرق (مصر وفلسطين) ، وتبرير جريمته بحق الجنود المرضى بالطاعون وإظهار نفسه في صورة القائد « المخلص » و « المتواضع » و « الإيثاري » . فضلا عن ذلك فإن بونابارت لم يقطع الصلة والأمل بهذا الشرق فقد كان يتتبع ويرصد الوضع فيه طوال فترة حكمه عن طريق أعوانه وعملائه من فرنسيين ومغربيين الذين كانوا يوافونه بالأخبار والمعلومات

المستجدة فيه . وقد تسربت هذه المعلومات عن طريق العديد من القادة الفرنسيين الذين رافقوا بونابارت في حملته الشرقية وكانوا شهودا على تفاصيل سير الحملة ، ومن بينهم من كان يعارض سياسة بونابارت « و » عبادة الذات » التي فرضها في السياسة والجيش خاصة وأنه ترك جيشه في حالة من الفوضى والارتباك المعنوي واقل عائدا إلى فرنسا ليستلم السلطة ويحول هزيمته في الشرق إلى نصر سياسي في فرنسا .

لذلك لجأ « بوليس » الأمن الداخلي إلى إخفاء هذه المعلومات وتحويلها بشتى الطرق حفاظا على تماسك صورة بونابارت أمام الشعب الفرنسي . (٧٠)

إلا أن بعض هؤلاء القادة قام بنشر مذكرات إبان المشاركة في حملة الشرق وسرد الوقائع التاريخية بصدق وأمانة . وقد ساعد نشر مذكرات الجنرال بريسين^(٧١) على كشف الحقيقة التاريخية لتفاصيل الحملة وبالتالي كشف الغاية من انجاز هذه اللوحة .

طلب بونابارت بنفسه من الفنان غرو انجاز هذه اللوحة لاسترضائه من جهة (بعد رفضه اللوحة السابقة) ولقناعته التامة بأن الفنان غرو قادر على تنفيذ أوامره بحذافيرها بغية إيصالها عبر شكل فني ملائم للجمهور . فاستعان غرو كالعادة بدينون وبعض القادة العسكريين كمصادر للمعلومات والتفاصيل حول زيارة بونابارت لمستشفى يافا .

فقط في اللوحة التمهيدية الثالثة توصل غرو إلى ارضاء بونابارت . فجاءت اللوحة عبارة عن صورة مجسمة لمبنى عربي الطراز (المقصود به المستشفى) تزينه القناطر العربية المحدبة ويغطي الرقش نهاية الأعمدة . والجدران ، وتنتفح جهاته الأربع على فناء داخلي مكشوف ، تطل عليه هضبة عالية مزانة بالأبنية المعيارية الشرقية ، ويرفوف فوق أعلى بناء فيها « العلم الفرنسي » . بينما تبدو تفاصيل مبنى أحد الجوامع بمثلثته المتناسقة في الجهة اليمنى من صحن الجامع المكشوف .

وقد قسم البناء العضوي للوحة إلى ثلاثة أجزاء حيث يتركز في الجزء الأمامي من اللوحة الحدث الرئيسي (زيارة بونابارت للمبنى إذ سلط غرو الضوء

على شخصية بونابارت التي شكلت نقطة المركز في هذا الجزء (ابتعد غرو كعادته في اللوحة السابقة عن نقطة المركز الوسطية ليجعل مركز الحدث في الجهة اليمنى من اللوحة) بينما احتلت تفاصيل فن العمارة العربية الجزء الوسطى ، وقد شكل المنظر الطبيعي لمدينة يافا (الهضبة التي ذكرناها اعلاه) الجزء الخلفي .

إن هذا التقسيم البنائي لتركيب اللوحة التاريخية يذكرنا قبل كل شيء بالتقسيم البنائي للوحة التاريخية الإيطالية في عصر النهضة (مدرسة فلورنسا والبندقية بالتحديد التي تميزت بادخال فن العمارة المحلية وفن المنظر الطبيعي كخلفية للوحة التاريخية بشكل عام والإستشرافية بشكل خاص) . حيث يساعد مبدأ التوليف بين فني العمارة والتصوير على ربط الإنسان ببيئته وطبيعته ، وعلى إظهار المسلمات الجمالية الفنية المميزة له من جهة ، وبما يحمله مبدأ التوليف من دلالات ورموز يلجأ إليها الفنان للتعبير عن مضمون الفكرة ومفهوم الزمان والمكان من جهة أخرى .

أدخل غرو « جمالية » العمارة الإسلامية إلى بنية اللوحة التاريخية الفرنسية ليس فقط لإرضاء نزوعه الذاتي نحو « الغربة » و « البيتورسك » الشرقيين وإنما لتلعب العمارة دور الدلالة على « المكان » الذي هو الشرق الإسلامي ، جريا على تقاليد الإستشراف الإيطالي في فن التصوير ومفهوم الطابع المحلي في اللوحة التاريخية . لاشك أن غرو اتبع المفهوم الإيطالي نفسه في اللوحة التاريخية الإستشرافية وهو في هذه اللوحة شديد التأثير بجدراية كارباتشو (انتصار القديس جاورجيوس على التنين . عام ١٥٠٧ - البندقية . سكو الإدى سان جيورجينو) حيث يبدو المسجد الأقصى المثلث الأضلاع بمنتهى الدقة الواقعية في تصوير تفاصيله بينما ترفرف رايات النصر على زوايا سطحه .

إلا أن غرو أخذ عن الفنانين الإيطاليين التصوير الواقعي للشكل المعماري الإسلامي ومنحه دلالات جديدة تتلاءم وروح العصر .

- أولا : إن الحدث في لوحة « المصابون بالطاعون » يدور داخل البناء المعماري الإسلامي وليس خارجه (كما في لوحة كارباتشو) ، تفسيراً لمضمون الفكرة الرئيسية ، وهي تصوير الجيش الفرنسي داخل العمارة أي داخل عالم

الشرق رمزا لاختضاعه والانتصار عليه ، وتسجيلا للحظة التاريخية وتأكيذا لدلالة « الزمان » أي حملة بونابارت على الشرق .

ثانيا - إن إضافة العلم الفرنسي إلى خلفية اللوحة حيث يرفرف فوق المباني الإسلامية يحمل دلالة « النصر » السياسي والعسكري الفرنسي على الشرق الإسلامي (بينما كارتشو استعمل رمز « العلم » في خلفية لوحته المذكورة سابقا إشارة « للنصر » بمفهوم النهوض المطلق : الديني - « الميثولوجي » ، أي انتصار الخير على الشر ، الإنساني على الحيواني ، وأتت صورة الجامع الأقصى دلالة على المكان - أي أرض الشرق منبت أسطورة قتل التين من قبل القديس جاورجيوس). لم يخرج غرو في ادخاله « موتيف » العمارة الشرقية إلى اللوحة الفرنسية التاريخية عن المبادئ الكلاسيكية الدافيدية ، من حيث الدلالة التعبيرية للعمارة في الحدث التاريخي الذي يدور على أرض الشرق . إلا أنه فرض واقع ادخال العمارة الشرقية الإسلامية « كموديل » فني بدلا من العمارة اليونانية الكلاسيكية التي زينت خلفية اللوحات التاريخية الكلاسيكية الفرنسية آنذاك .

بعد أن نجح غرو في بناء الإطار « المكاني » الشرقي الذي يدور فيه الحدث حصر جهده الفني في الجزء الأمامي - ليقرب مضمون الصورة للجمهور حسب قواعد المنظور في فن التصوير . وقد وزع ادوار شخصيات الحدث التاريخي على مجموعات تحتل مساحات الجزء الأمامي (مجموعة المرضى التي تعاني سكرات الموت في الجهة اليسرى ومجموعة مرضى العيون في الجهة اليمنى ، بينما ترك مساحة واسعة (فراغا) بين بونابارت ومعاونيه في الجهة اليمنى والطبيب العربي في الجهة اليسرى ، والغاية من هذا التنظيم الفني تسليط الضوء وتمهيد عين المشاهد لتسقط بنظرها مباشرة على صورة البطل الرئيسي للحدث « بونابارت المخلص » الذي يبدو بكامل أناقته وعنفوانه ورشاقته بين جمهور المرضى ، مادّا أصابعه لتفقد دملة الطاعون في حركة تشبه إلى حد كبير حركة أصابع السيد المسيح « ليبارك أو يخلص أو يشفي المؤمنين به في العديد من الصور «الايقونوغرافية الانجيلية التي أنجزها فنانون النهضة الإيطالية وغيرها من المدارس الأوروبية الألمانية، والهولندية ، والأسبانية » (٧٢) . ووضع بونابارت وحركة يده

الاستعراضية ضمن جموع جنوده المرضى أظهرته بمظهر « المحروس من الآلهة » والقادر على إثبات المعجزات ، فلا يمكن لإنسان يخشى عدوى الطاعون ويخاطر بنفسه ليلمس جسد أحد المرضى « إلا إذا كان القديس روش حامي مدينة باريس وخلصها ومنقذها من مرض الطاعون » (٧٣) على حد تعبير شيلنوف أحد نقاد الفن المعاصرين إن محاولة بونابارت مسح أسطورة إلهية فوق إنسانية في هذه اللوحة دفع بالعديد من نقاد الفن إلى البحث عن الحقيقة التاريخية لهذا الحدث . أي هل بونابارت قد لمس فعلاً بيده أحد جنوده المرضى بالطاعون ؟

في الواقع أكدت مذكرات قادة هذه الحملة التي نشرت في العشرينيات والثلاثينيات من القرن التاسع عشر (أي بعد عزل بونابارت من الحكم) بأنه ليس فقط لم يلمس بونابارت جسد الجندي المريض ، بل حتى لم يدخل حجرة المرضى بالطاعون . يقول برين في مذكراته : وليس كما ادعى المؤرخون والفنانون الذين اخترعوا موضوع اللوحة . . . فقد ظهر بونابارت فجأة مع مرافقيه والجنرال برتيه ، وقد شرحت لهم الوضع المأساوي الذي يعانيه الجنود المصابون بالطاعون وحتمية الموت للكثيرين منهم . وقد اتفقنا بعد نقاش على ضرورة تعجيل موتهم حرصاً على البقية الباقية ، فتوجه لحظتها بونابارت إلى المستشفى الذي يضم الجنود المرضى بمختلف الأمراض ومنهم الكثير من مرضى العيون . . . فأنا لا أستطيع الجزم بأن بونابارت لمس أو اقترب من أحد المرضى بالطاعون ، ولماذا يلمسهم ؟ طالما أن الأغلبية منهم كانت تعاني سكرات الموت أو في غيبوبة تامة . فضلاً عن ذلك فإن بونابارت قد حث خطاه داخل مبنى المستشفى ولم يتوقف في أي حجرة من حجراتها (٧٤) . ويتابع برين تفاصيل الحدث في مذكراته مشيراً إلى أن بونابارت بعد هذه الزيارة الحاطفة . « أعطى أوامره باحراق هؤلاء المرضى ، لعدم جدوى حملهم وخشية انتشار العدوى في صفوف الباقين من الجنود (٧٥) .

إن تشويه الحقيقة التاريخية ، ومنح بونابارت صفة أسطورية في هذه اللوحة قد تجاوز حدود صور « تمجيد الذات » و « السلطة » السياسية والدينية التي اتسم بها الفن الفرنسي والأوروبي بشكل عام في العصور السابقة والتي صورت مجد ملوك وحكام وزعماء وروحيين تاريخيين وعظمتهم فضلاً عن ذلك فإن بونابارت

«كان قد حصد تحت أسوار عكا مازرعه على شاطئ يافا» (٧٦) . فإن جرائمه الوحشية في حق سكان مصر وفلسطين في حرق القرى وقتل سكانها ، وتغذيهم والتنكيل بهم إضافة إلى إعدامه ثلاثة آلاف جندي عثماني دفعة واحدة ، كانوا قد آثروا التسليم ، بعد احتلال يافا والقوا السلاح أمام الفرنسيين ضمن شروط اتفقوا عليها من «ياوران» نابليون هم بوهاريه وكروانيه على أن تضمن ارواحهم بعد التسليم» (٧٧) . لكن بونابارت أمر باعدامهم جميعا «رميا» بالرصاص ، وحجته في ذلك أنه كان عاجزا عن اطعامهم وحراستهم في بلاد نائية لم يستتب له الأمر فيها (وكان اعدامهم بهذه الطريقة الوحشية من أسباب فشل الحملة الفرنسية و نموذجاً للإنسانية الفرنسية) ! (٧٨) . ومن نتيجته أن جثثهم كانت مصدرا للطاعون الذي فتك بجنوده فضلا عن فتك نابليون بقرى عربية بأكملها وإحراقها وقتل أهلها . مما دفع بسكان البلاد إلى الاستبسال في الدفاع عن أرضهم . إن غياب الحقيقة التاريخية عن الجمهور الفني والفنانين الفرنسيين والمناخ العام السائد في المجتمع الفرنسي آنذاك كان يؤهل لاستقبال الأسطورة وتبنيها - أى «أسطورة» فتوحات وانتصارات بونابارت . فالنابليون غرو صور في هذه اللوحة مأسى وويلات الحرب بزخم درامي ووجداني لم يعرفه الفن الفرنسي من قبل (سبق وأن عرف الفن الأوربي أعمال الفنان غويا في مجموعة «كابريتشوس» التي انتقد بها الحرب الأسبانية وفضائمتها) خاصة في مجموعة المرضى التي تغطي مساحة الجزء الأمامي من الجهة اليسرى للوحة . إذ تبدو العيون المذعورة وتجاويف حددات العيون الناطقة بالرعب والقلق واليأس وحركات الأجساد والأيدي التي تصارع الموت . بالإضافة إلى تنوع تعابير وملامح الوجوه ، وبراعة تصوير العالم الداخلي القابع في المرارة من خلال اتقان استخدام الضوء والظل ، ومبدأ التناقض في أوضاع الأجساد وحركتها ، وفي مرونة الخطوط ورشاقتها مما منح هذا الجزء من اللوحة زحماً تعبيرياً إنسانياً ينبض بجذلية الموت والحياة ، و «الفرد والسلطة» . فيبدو نابليون الهادي ، الواثق ، المعافي ، الجريء ، المتفائل قرب جسم المريض العاري وفي خضم هذا المجموع من اليائسين من الحياة ، صورة واقعية لما قدمه الشعب الفرنسي والشعوب الأخرى

الأوربية والشرقية من تفصحيات لأرضاء « حب العظمة » و « السلطة » و « الذات » في بونابارت الذي أسر بشخصيته وديكتاتوريته أهم مبدعي عصره بالإضافة إلى الجمهور العام . فقد أقام الفنانون حفلات احتفائية بهذه اللوحة وكتبت فيها القصائد العصماء التي تشيد بأهميتها التاريخية والفنية ، واعتبرها نقاد الفن آنذاك « تحفة فنية حقيقية » رفعت الفن الفرنسي في النوع التاريخي إلى مستوى الفن العالمي « و . روبنسرز وتيسيان » (٧٩) . فاشترها متحف اللوفر لتزين أحد جدرانه لفترة طويلة حيث كان يقف أمامها الفنانون الشباب لنسخها ودراسة إضافاتها التقنية في تصوير الأجساد العارية والتعابير الدرامية للوجوه ، وتنويع الأوضاع ودفع الألوان هذا . وتعتبر هذه اللوحة ذات أثر كبير ومباشر في تكوين أبداع الفنانين الرومانسيين الشباب (جريكيو وديلاكروا) لما انطوت عليه من قدرة على النفاذ في أعماق النفس الإنسانية المعذبة وتصوير تنويع حالاتها ومعاناتها (صور المرضى) بخلاف الأشكال الجامدة والاستعراضية الحالية من أية تعابير في الجسد والوجه التي كانت سائدة في اللوحة الكلاسيكية التاريخية مما أفقدها واقعيته وإنسانيتها وحيويتها . لقد تمكن غرو من تصوير عالم الشرق دون زيارته واستنادا للمخزون المعرفي الفني الإستشراقي الأوربي ، وبتأثير الإستشراق الفني الإيطالي والفرنسي بشكل أساسي في صوره الفنية (الشكل) ، واستنادا إلى الخطاب الإستشراقي الفرنسي الذي تمخضت عنه سياسة بونابارت على صعيد المضمون . ومن خلال جمال القوالب الفنية الإسلامية المعمارية وتاريخها وجاذبية اللباس الشرقي وتألقه والسحنة الاثينية الشرقية التي اتسمت بها لوحة « المصابون بالطاعون » - حقق غرو بديلا جماليا «تاريخيا للقوالب الكلاسيكية الفرنسية لا يقل أهمية عنها . ومن خلال موضوعه الشرق تم الارتقاء بالواقع المعاصر نحو التاريخية وتمجيد « التاريخ » الفرنسي وتخليد بونابارت . هذا ودخلت حملة الشرق المعادلات الفنية الفرنسية عصر الإمبراطورية الأولى بوصفها واحدة من انجازات بونابارت العسكرية التي يجب أن نتخلد كما خلدت حملته على أسبانيا في لوحة « احتلال مدريد » (١٨١٠) وحملته على بروسيا في لوحة « معركة ايلاو » (١٨٠٨) بريشة الفنان غرو نفسه .

وبناء على أوامر بونابارت الذي طلب بالحرف الواحد « تصوير الشعب البروسي والأسباني بصورة مهينة » . (٨٠) وقد تصدرت صالون عام ١٨٠٦ لوحة « معركة أبو قير » (١٨٠٦) وصالون ١٨٠٨ « لوحة « معركة الأهرام » (١٨٠٨) اللتان انتجهما الفنان غرو . وساد هاتين اللوحتين مبدأ فني واحد سواء من حيث الشكل أو المضمون مع اختلاف بسيط في التفاصيل .

إن الهدف واضح من اختيار المعركتين بالذات لتصويرهما دون غيرها من المعارك التي خاضها بونابارت على أرض الشرق . « ففي هاتين المعركتين أحرز نابليون نصرا « كبيرا » ابتهج له الفرنسيون ابتهاجا عظيما وطربوا لآخباره واقاموا الحفلات والزيارات في القاهرة ثلاثة أيام متواصلة » . (٨١)

وأسس الفنان غرو في تصويره لهاتين المعركتين « ايقونوغرافية » جديدة في التعامل مع الحدث التاريخي وذلك بتقسيمه البناء العضوي العام لتركيب اللوحة إلى ثلاثة أقسام لها دلالاتها ورموزها الناطقة « بالأيديولوجية » السياسية البونابارتية .

- الجزء الأول : تغطي مساحته جثث القتلى والجرحى من جنود « العدو » أي سكان الشرق ويمختلف جنسايتهم .

- الجزء الوسطي : تنصده شخصية « القائد » في لوحة « معركة ابوقير » . وتمثل شخصية القائد في الجنرال مورا الذي قاد هذه المعركة « حيث يبدو في ساحة الوغي أنيقا ، صلبا ، هادئا ، « كتمثال الإله مارس بينما تترامي جثث العدو تحت حوافر جواده » . (٨٢) (٥) أثنى الفنان غرو مهمة اعطاء الصورة الواقعية حيث اهتم بتفاصيل وصور الشخصيات التاريخية التي شاركت في هذه المعركة الشهيرة . فترى صورة كوسة لي مصطفى باشا عسكر اللومالي جريحا ويحاول الامساك بأحد جنود الأتراك الفارين من المعركة (إمعانا في إظهار صورة الشرقي الضعيف والجبان الهارب أمام سطوة الفرنسيين وقوتهم) . بينما يتقدم ابنه حاملا سيف والده نحو الجنرال مورا ليسلمه إياه (رمزا للخضوع والاستسلام والهزيمة) . أما في الجهة اليسرى من اللوحة فيقف العقيدان دوفيه وبومون خلف الجنرال مورا ليردا هجمات الأتراك عنه ، بينما يظهر أحد الأتراك حاملا في

يده رأس الجنرال لوتيرويت وسيفه ، وكذلك يبدو القائد هير مقتولا ومحفظته بيد احد الأتراك ، وتظهر المدفعية الانكليزية بقيادة سدني سميث لحماية مؤخرة الجيش العثماني .

- الجزء الخلفي : تبدو فيه الآثار المحلية المعمارية كشاهد على المكان و « الزمان » . وهنا تمثلت في قلعة أبو قير البحرية التي يرفرف عليها العلم الفرنسي دلالة على النصر .

إن هذا التقسيم اتبع بحذافيره في لوحة « خطبة بونابارت الشهيرة أمام جنوده الفرنسيين قبل معركة الأهرام » ، وانجزت عام ١٨١٠ . وقبل هذه المعركة خاطب بونابارت الجيش الفرنسي قائلا « أيها الجنود ان أربعين قرنا من التاريخ تطل علينا من قمة هذه الأهرامات » . والغاية من ذكر الأهرام تبرير ربط صورة بونابارت بالهرم حيث يبدو بونابارت في الجزء الوسطي ممتطيا « صهوة جواده » الأبيض رافعا يده ومشيرا إلى الأهرامات الثلاثة التي تغطي الجزء الخلفي من اللوحة إشارة إلى الخلود والعظمة للذين ينتظران الجيش الفرنسي في حملة الشرق . وعناصر المعركة في كلتا اللوحتين ثلاثة : المغلوب - ويتمثل دائما في الجزء الأمامي ويبدو أكثر وضوحا للمشاهد - أي تقريب صورة الضحية .

الغالب - ويتمثل في شخصية « القائد » والتركيز عليه « كفرد » في صنع التاريخ والمجئي بالمعجزات .

الشاهد التاريخي : صورة الآثار المعمارية التاريخية المحلية دلالة ورمزا لمفهوم « المكان » و « الزمان » (قلعة أبو قير البحرية - الأهرامات الثلاثة) . إن هذه العناصر الرمزية الثلاثة شكلت أساسا « للمنظومة » الايقونوغرافية « في النوع التاريخي للمعارك التي خاضها بونابارت في أوروبا (مارينغو ، واترلو ، اوسترليستز ، ايلوا ، ريفولي ، الأهرام ، وحصار أو سقوط مدريد وغيرها) ، والتي انجز معظمها غرو وسار عليها معظم معاصريه من الفنانين الذين صوروا عظمة الجيش الفرنسي ويطولته في حروبه الاستعمارية . ولم يكن غرو الفنان الوحيد الذي طرق موضوع حملة الشرق ، فهناك العديد من الفنانين الذين صوروا فصولا ومعارك من هذه الحملة ، غير أنهم أظهروا عجزا في فهم « الميكانيزم »

الفني السياسي الذي فرضه الجهاز المؤسسي البونابارقي . فقد وقعوا في أخطاء (على صعيد الشكل أحيانا أو المضمون أحيانا أخرى) حالت بينهم وبين الوصول إلى قلب بونابارت وإرضاء الذوق الفني السائد في فرنسا .
والارتقاء بالواقع نحو التاريخية وتحليل عظمة القائد في آن معا .
فأتت لوحاتهم جافة استعراضية ، تفخيمية ، خالية من العفوية ، والإبداع التقني في توليف العناصر ، وتكرار «للايقونرافية» التي وضعها غرو . ونخص بالذكر منهم الفنان جان بيير فرنك في لوحته « فرنسا تنتظر عودة نابليون من مصر » .

- لوجين في لوحة « معركة أبوقير » ومعركة « جبل طابور »
- سفيياخ في لوحة « معركة الأهرام » . و « معركة جبل طابور » .
- هنكين في لوحة « معركة الأهرام » .
- دي تونيس في لوحة « معركة طابور » .
- كارل فزنيه « معركة جبل طابور » .

بالإضافة إلى العديد من اللوحات التي ظهرت في عهد بونابارت وتمثل الطبيعة وفن العمارة والحيوانات والنباتات الشرقية ، صورة القادة الفرنسيين العسكريين في الزي الشرقي « ولوحات » البورتريه التي انجزها كل من الفنانين انغر ، جيروديه وفنسان وفابر وتفينين ، ويفوال ودورلنغ ودييارون وسفيياخ وكاراف وكاسا ، وغيرهم . وفي عهد بونابارت بدأت الملامح الأولى للرومانسية في المنظر الطبيعي « و «البورتريه و صورة الحياة ، والبيئة » ، وارتبطت ارتباطا وثيقا بمفهوم الغربة ، « والبتورسك » الشرقي ، إلا أنها لم تحظ باهتمام الجمهور الفني والذوق السائد في حركة النقد ، لسيطرة النزوع نحو الفن التاريخي والوطني آنذاك ولذلك بقيت في الظل حتى مجيء أعلام الرومانسية الذين نهضوا بها حتى باتت أنواعا سائدة في فن التصوير الرومانسي فيما بعد . هذا وقد أدخلت حملة الشرق إلى الإستشراق الفني الفرنسي صورة جديدة في اللوحة التاريخية تمثلت في تصوير «الانتفاضات » التي قام بها الشعب المصري ضد الجيش الفرنسي ، وأهمها «انتفاضة القاهرة » التي شكلت موضوع لوحتين انجزهما الفنانان جيروديه

وغيرين . وظهرت لوحة غيرين « ثوار القاهرة يطلبون العفو » في صالون عام ١٨٠٨ ، ولوحة جيروديه « انتفاضة القاهرة » في صالون عام ١٨١٠ « ومن حيث الشكل اتبع الفنانان أسلوب غرو في تقسيم البناء العام للوحة والتركيز على الجهة اليمنى في سرد الأحداث واعتماد مبدأ التناقض في أوضاع الأجساد ، والألوان واستخدام الضوء والظل وحتى استخدام « موتيف » العمارة في الجزء الخلفي من اللوحة دلالة على المكان . ومن حيث المضمون نفذ الفنانان « الايديولوجية » السائدة « الفن والسياسة من فوق » فبدأ الشعب الثائر ضد الاحتلال في صورة الخارج على القانون ، والطالب للعفو والمغفرة ، والضعيف ، والمتخلف وغير القادر على تمثيل نفسه والمغلوب على أمره ، بينما بدأ الفرنسي في صورة « المنتصر » . « والمتحضر » . « والغفور » و « الرحيم » . وفي لوحة غيرين « ثوار القاهرة يطلبون العفو » حيث تبدو صورة أشراف مصر وشيوخها ماثلين في حالة خشوع أمام بونابارت يطلبون العفو والرضى منه . بينما صور جيروديه عملية قمع الإنتفاضة من قبل الجيش الفرنسي « مؤذب الشعوب » و « مقرر مصيرها » في لحظة التحام الفريقين في معركة خاسرة بلاشك . إذ تغطي الجزء الإمامي صور القتلى والجرحى المصريين ، بينما يبدو الفرنسيون في صورة الجندي الذي لا يقهر و « القوي » ، و « الصلب » ، و « المنتصر أبدا » . إن هذا الأسلوب في تصوير الشعوب التي هاجمها بونابرت واحتل أراضيها على أنها خارجة على القانون وقابلة للمقمع والاذلال لأنها غير « فرنسية » ، وليس لأنها شرعية فقط (ملأت صور القمع والاذلال للشعب الروسي والأسباني والنمساوي والإيطالي الصالونات الرسمية في عهد بونابارت) حيث تساءت كل الشعوب في منزلة واحدة ، والشعب الفرنسي « العظيم » وعظمة قائده في منزلة منافسة ، هي الأعلى والأسمى والأرقى ، وبها تمثلت « الشوفينية » القومية الفرنسية في أوج تألقها . . . إن هذه اللوحات التاريخية من فن التصوير الفرنسي افتتحت صفحة جديدة في الإستشراق الفني الحديث تقوم على التشويه للواقع ، ورؤيته رؤية أحادية ، « شوفينية » ، استعمارية ، تم عن ازدراء للمواقف التاريخية المضيفة والمشرقة التي وقفتها الشعوب ضد حملات بونابارت الإستعمارية . فصورت الإنتفاضات والثورات في

صورة انتصار « الشر » « وموت البطل » وهي صورة فنية برزت في الفن الأوربي على تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر أي إثر الحروب البونابرتية في أوروبا والشرق ، وبذلك يكون النوع التاريخي قد أفرغ من مضمونه الإنساني - الأخلاقي الذي ساد اللوحة التاريخية منذ عصر النهضة وتمثل في صور « انتصار الخير » وحتمية « هزيمة الشر » و « موت البطل » من أجل الجماعة وفي سبيل سعادتها وليس العكس . (غالبا ماكانت تظهر في صور السيد المسيح « مصلوبا » أو « معذبا » أو في صورة القديسين وتضحياتهم من أجل مبادئهم في اللوحة التاريخية الدينية ومنظومتها « الأيقونوغرافية » التقليدية) . ورافق انقلاب القيم والمبادئ انقلاب في الصور الفنية وفي كتابة التاريخ كتابة مجتزئة ومشوهة ، شهد عليها فن المرحلة . وسجلها ليزدهر بها آنذاك ، ولتشكل وصمة عار في جبين تاريخه الفني - القومي فيما بعد . فقد أسس بونابارت وفنانه المفضل غرو الاتجاه الإستشراقي - الإستعماري في الفن الفرنسي الذي استمر طيلة القرن التاسع عشر ، وجذب إليه جماعة من الفنانين الفاشلين أو أنصاف الموهوبين والانتهازيين ممن رافقوا الجيش الفرنسي في حملة احتلال الجزائر وتونس فيما بعد أمثال هوراس قرنيه ، لانغلو ، ليسور ، فيليوتو ، رينو ، فلاندان ، وغيرهم ممن صوروا الحملات الاستعمارية الفرنسية وروجوا لها . هذا وقد أفرز عهد بونابارت في تصوير حملته الشرقية استشرقا فنيا حمل سمات العصر السياسية - الفنية وصيغها بصيغتها المحلية وقوابلها الجمالية التي أملت لها الظروف في تلك المرحلة و « الإيديولوجية » الفرنسية في علاقتها بالشرق . ويكون الإستشراق الفني بذلك قد دخل حقبة تاريخية امتازت عن استشراف فن النهضة الإيطالية المبكرة (المتمثل في الصراع الديني الإسلامي - المسيحي) ، والنهضة الرفيعة (المتمثلة في النزوع نحو الغرابة « والبورتوسك » واللون المحلي وطغيان اللون) وفن الروكوكو (ذو الملامح الحسية - النخبوية) في كونها أضافت للشكل اللوني لفن النهضة الإستشراقي (البورتوسك ، النزوع نحو اللون و « التوليف » ، والطابع المحلي) مضمونا سياسيا - استعماري يهدف إلى إظهار الشرقي بمظهر الضعيف « العاجز عن تمثيل نفسه ، بغية إخضاعه » وبإدخال الفنان غرو للعناصر الجمالية لفن

النهضة الإيطالية إلى اللوحة التاريخية الفرنسية - الإستشراقية قد جمع في صورة الشرق عناصر التقليد والحداثة ومهد الطريق أمام الرومانسين في ثورتهم اللونية ضد قوالب الكلاسيكية وفرض أسلوبًا جديدًا فنيًا مناقضًا للمذهب دافيد الكلاسيكي (في غلبة اللون ، وحيوية التركيبة العامة للوحات ورقة الخطوط ومرونتها والزخيم التعبيري وتنوعه في الشخصيات بالإضافة إلى التخلي عن الموضوعات « الميثولوجية » القديمة وأحلال الموضوعات المعاصرة محلها) . فضلا عن ذلك فإن غرو ربط صورة بونابارت بالشرق وخلدها ليس فقط ببروزها في اللوحة التاريخية إيان حكم بونابارت ، بل غرسها في ذاكرة الشعب الفرنسي ، كاسطورة جديرة بالتمجيد لقيامها بالمعجزات وإعلائها القومية الفرنسية . إن هذه الأسطورة « الديكتاتورية » تحولت في الحقبة الرومانسية إلى أسطورة معادلة للديمقراطية ، والحرة ، في الأدب والفن وتعدت حدود فرنسا لتأسر شعراء كباريون وغوته ، وتلهم العديد من الشعراء الرومانسين أمثال فيكتور هيغو الذي ربط صورة بونابارت بالشرق واعتبره « محملاً الغري » كما صورته في ديوانه « الشرقيات » . ومن غريب المفارقات أن المعارضة التي تزعمها أعلام الرومانسية في الفن ضد الحكم البوربوني في عهد الإصلاحات اتخذت من شخصية بونابارت رمزًا فنيًا للديمقراطية تمثل في أعمال جيريكو وديلاكروا ودافيد دانيجية وهوراس فرنيه ولويس بولونجيه ، واري شيفرر . وشارليه . وبقي شرق بونابارت مراققا لعيون العديد من الأدباء وذاكراتهم والفنانين الذين زاروا الشرق وخلدوا الأماكن والمدن التي كانت مسرحا لأحداث حملته الشرقية ونخص بالذكر هوراس فرنيه وتيوفيل غوته وبروسير وماريللا ، وأوجين فروميتان وجيروم وغيرهم . إن شخصية بونابارت إيان مرحلة حكمه لفرنسا (الديكتاتور - القنصلي - الامبراطورية) أقحمت الفن في دور دعائي مباشر وأساسي لنظام حكمه الديكتاتوري ويلاحظ من خلال قدرته على ربط أعلام الفن والإبداع في عصره بعجلة جهاز السلطة الذي أمسك بزمام الأمور والفن ومؤسساته . فقد عمل كل الفنانين ضمن إطار واحد هو « تمجيد بونابارت » الشخصي والعسكري والسياسي . كما في العهد الملكي البائد . حتى دافيد فنان الثورة ، وانغر ، لم

يستطيعا الافلات من قبضته ، رغم المكانة الفنية والاجتماعية التي احتلها في الحركة الفنية الفرنسية آنذاك . ولكي يفلت الفنان من زمام السلطة آنذاك كان عليه أن يكون مستقلا وحرًا (ماديا وروحيا) . فما حققت مبادئ الثورة لعقد من الزمن (١٧٨٩ - ١٧٩٩) من تحرير للفنان من قيود الاقطاع والكنيسة صادرة بونابارت باسم « مجد فرنسا الوطني » « وتاريخ فرنسا المعاصر » . وتمت إعادة الفن والفنانين إلى قفص السلطة وفرض مفاهيم وموضوعات وصور فنية جديدة جعلت من الفن الفرنسي والإستشراق الفرنسي ظاهرة دعائية مباشرة تخدم النظام السياسي القائم وتمهد وتبرر لمنطلق « السياسة والفن من فوق » .

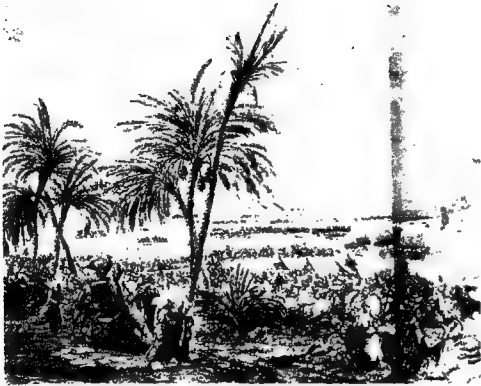
إن الانقلاب الذي حدث في النوع التاريخي من فن التصوير الأوربي والذي ظهر في شتى المدارس الأوربية المعاصرة آنذاك (الانكليزية والأمريكية والأسبانية والإيطالية ، وغيرها) حمل في ذاته طابعا خاصا « للإيديولوجية » السياسية والفنية السائدة في كل مدرسة . إلا أن المنظومة « الايقونرافية » العامة تركزت في مفهومين هما « السياسة والفن من فوق » (٨٣) و « السياسة والفن من تحت » (٨٤) . وعلى أساس هذين المفهومين صور الواقع السياسي الأوربي الذي تجاذبته الحروب والثورات والانتفاضات . وتراجعت أمامه صور التاريخ . وما ميز الإستشراق الفني الفرنسي من نزوع نحو « الشوفينية » والإستعراضية ، والدموية ، والديكتاتورية انطلق فقط من مفهوم « السياسة والفن من فوق » ليمجد صورة « القديس بونابارت راعي الحروب » (٨٥) ، مقارنة مع المدارس الفنية الأوربية التي نشأت في تلك الحقبة والتي قامت بتصوير الواقع الأوربي وما ساد من حروب ، غير أنها اختلفت في اتجاهاتها ودلالاتها على الواقع عن المدرسة الفرنسية في المنظومة « الايقونرافية » العامة للوحة التاريخية عنها والتي أحدثت ثورة في الشكل ومضمونها الفني .

لقد بدأ هذه الثورة بينجامين وست عام ١٧٧١ في لوحته الشهيرة « موت الجنرال وولف » التي تصور نضال الشعب الانكليزي في حربه الوطنية . وفيما بعد صور جون سينغلتون وكوبلي وجون تامبل نضال الشعب الأمريكي في حرب الاستقلال . كما صور الفنان الأسباني غويا ويلات وماسي الحرب الأسبانية متقددا

الحكم الملكي فيها (بلوخته الشهيرة اعدام الثوار في ٣ أيار ١٨٠٨) . أما في الفن الفرنسي فقد برزت صورة نضال الشعب الفرنسي من أجل تحقيق مبادئ الثورة في لوحات دافيد « موت الثائر مارات » و « موت سقراط » و « بروتس » ذات الدلالة على واقع فرنسا وتحبط المجتمع الفرنسي بعد الثورة . وجل هذه اللوحات التاريخية نطقت بمفهوم السياسة والفن من تحت « أي صورة نضال الشعوب دون تبجيل السلطة . لذلك نرى أن الإستشراق الفني الذي ظهر إثر حملة بونابارت الشرقية في قوالب ومعايير « أيديولوجية » وفنية جديدة لامتثل الشرق نفسه بقدر مماثل « شرق » بونابارت « وأيديولوجيته الديكتاتورية » في السياسة والفن معا ، فقد مسخت وشوهت نضال الشعوب الشرقية والأوربية ضد حملاته وغزواته . فصورت « هزائمه » « كانتصارات » تاريخية في عهده بينها تقبع هذه اللوحات اليوم في سراديب متحف اللوفر وفرساي ، نظرا لقيمتها المرحلية السياسية والإيديولوجية التي انتفت وانتهت بانتهاء صاحب « الأسطورة » وفنانيه (فإن دافيد توفي في المنفى عام ١٨٢٥ وغرو مات متحررا في نهر السين عام ١٨٣٥ ، بسبب الحملة الشعواء التي شنتها المجلات الفنية ضد انتهازيته في الفن) . وفضلا عن إزدهار الوعي التاريخي والقومي لدى الشعوب التي حاول تشويهه « واقع » نضالها في فترة حكمه ، فقد أخذت تظهر تباعا الأبحاث والدراسات الاستقصائية بشأن وقائعه « انتصاراته » وحقيقتها التي مجدها في لوحات تاريخية خاصة « معركة ايلاو » و « المصابون بالطاعون في يافا » و « سقوط مدريد » وقد استحوذت على اهتمام العديد من نقاد ومؤرخي الفن العالمين : كغومبريتش ، وهاسكل ، وبيالوستونسكي ، وشلينوف ، وتشغودايف وغيرهم . إن هذه النظرة التاريخية المكثفة للإستشراق في فن التصوير الأوربي للعصور الفنية السابقة على الرومانسية والتي هي من أئمن المراحل الذهنية والفنية التي عرفتها أوربا ، استطاعت أن تؤسس تقليداً استشرافيا في الفن الأوربي ، استندت إليه كل المدارس الفنية الأوربية اللاحقة في الصورة والفكرة معا ، وتسنى للرومانسية أن تمنحني ثماره قبل غيرها وفقا للظروف التاريخية التي مهدت لظهورها . وهذه القراءة السريعة قد مكنتنا من رصد مسألة ظهور

الموتيف الشرقي في شتى المدارس الفنية (النهضة والباروك والروكوكو والمدرسة الكلاسيكية لعصر الإمبراطورية الفرنسية الأولى) وفقا للمنظور الفني والجمالي والإيدولوجي لكل منها . حيث إن كل عصر فني قد أكسب الإستشراق الخصائص الداخلية المميزة له . ويبحث في الشرق أو الموتيف الشرقي عن الأشكال والدلالات والرموز والقيم الجمالية والأخلاقية التي تتلاءم وبناءه الروحية والمادية . لذا كان يرتدي « الموتيف » الشرقي الشكل أو المضمون الفني الذي ، تفرضه ظروف الواقع في العصر الفني وظروف العلاقة بالشرق . فتطور العلاقة بين الغرب والشرق ، وتطور الدراسات الإستشراقية واحتدام وتيرة المصالح الإستعمارية قد ساهم إلى حد كبير في تقريب الصورة الشرقية (من حيث التقنية في الشكل) . بينما بقى العالم الروحي للشرق أي المضمون خارج دائرة الاهتمام والبحث عن قيم جمالية وأخلاقية بديلة . وأمثلة عصر الروكوكو وعصر التنوير محاولة جريئة غير أنها استجابت لقوالب الفكر والأسلوب المميز لكل منهما وعبرت به عن نفسها ، « كقناع » ، على الرغم من حالة التماثل في الصورة التشكيلية للوحة الإستشراقية الروكوكية ولوحة المنمنمة الإسلامية من حيث الموضوعات والدلالات والقيم الجمالية المتشابهة .





١ - دينون ، معركة أبو قير .



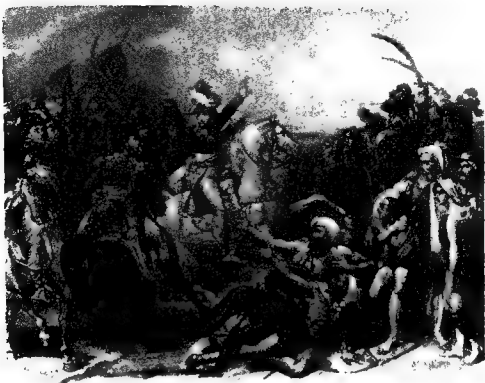
٢ - ديلا كروا ، الكونت بالتيانو



۳- کاریاتشو ، تاریخ القديس اسطفان .



۴- أفيد ، پورتريه سعيد أفندي



٥- غريو ، معركة الناصرة .



٦- فان لور ، صيد النعام



٧- مدرسة جتيلو باليني حفل استقبال سفير البندقية .

٨- غزو ، معركة أبو قبر .



الفصل الثاني

الاستشراق في المرحلة المبكرة من العصر الرومانسي لفن التصوير الفرنسي

إن مهمة هذا الفصل تتجلى أولاً في دراسة الإستشراق الفني ضمن منظومة العقيدة الرومانسية نفسها . وثانياً في دراسة إنعكاسها على فن التصوير لدى الرومانسيين الفرنسيين إبان عهد الإصلاحات "Restauration" (١٨١٥ - ١٨٣٠) كما تتسم بأهمية خاصة في هذا الباب مسألة العلاقة بين الإستشراق والخصائص الجذرية للإدراك الرومانسي الحس للعالم «وجمالية» نظريته وتطبيقها في اللوحة الزيتية في «المعركة الرومانسية» إبان العشرينيات من القرن الماضي . إن مصير مولد الرومانسية بوصفها منظومة «استتيكية» - فلسفية قد ارتبط بصورة متوازية تاريخياً مع مولد التصورات الجديدة عن الشرق بصفته عالماً منفرداً تحكمه قوانين ومفاهيم خاصة به . وقد ظهرت أولى ملامح الإستشراق الرومانسي في المدرستين الألمانية والإنجليزية . أى مع تشكل الأسس النظرية للفكر الرومانسي في علم الجمال والأدب والفلسفة . وبما أن مهمة هذا البحث تتلخص في رصد الإستشراق الرومانسي الفرنسي فلا بد لنا من الإشارة إلى المصادر أو الينابيع النظرية التي استند إليها الرومانسيون الفرنسيون في مرحلة تشكل الرومانسية المبكرة . خاصة و«أن الرومانسية في الفن ظهرت في فرنسا متأخرة عنها في ألمانيا وإنكلترا ولذلك وقعت تحت تأثيرهما»^(١).

إن الفترة التي أعقبت الثورة الفرنسية كما رأينا سابقاً كرسّت في فرنسا المذهب الكلاسيكي الجديد في الأدب والفن معاً بوصفه المذهب الرسمي السائد . في هذه الفترة وكانت فرنسا متغلقة الحدود بينها وبين الدول الأوروبية بسبب الحروب فيها بينها . إلا أن هجرة مشاتوبريان إلى إنكلترا وهدام دى ستايل إلى ألمانيا شكلت جسراً للتواصل الثقافي بين فرنسا وأوروبا ، وظهور الرومانسية في أدبها بالذات في المرحلة المبكرة من تاريخ الرومانسية الفرنسية ، نشأ بفعل التأثير المباشر

بالفكر الرومانسى الألمانى والإنكليزي . وبعد سقوط بونابرت فى فرنسا وعودة الحكم الملكى البوربونى فى عام ١٨١٤ ظهر كتاب مدام دى ستايل «عن ألمانيا»^(٢) حيث استخدم لأول مرة مصطلح «الرومانسية» فى كتاب فرنسى إذ أن هذا الكتاب نشر فى المرة الأولى عام ١٨١٠ ولكن خارج فرنسا . وقبل ذلك كان مصطلح «البيئورسك» يعادل مفهوم «الرومانسية» وفى عام ١٨١٦ صدر كتاب أ. ايغل «مدرسة ف. شليغل»^(٣) تضمن تحديدا للرومانسية بوصفها حركة أدبية وفنية متميزة .

وفى عهد الإصلاحات ١٨١٥ - ١٨٣٠ تنسّى للمثقف الفرنسى الإطلاع على نتاج الرومانسين الألمان والإنكليز بفضل ترجمة أعمال رواد الرومانسية (شليغل ، شلينغ ، فوفاليس ، بايرون ، شيل ، والترسكوت) وترجمة هردر وغوته . ورغم التباين فى الشكل الحضارى «للموتيف» الشرقى بين الرومانسية الفرنسية (سيادة «الموتيف» الشرقى - الإسلامى نظرا للإنجازات التى حققها الإستشراق الفرنسى ولإرتباط المصالح الحيوية الفرنسية بالشرق الإسلامى) وبين الرومانسية فى ألمانيا وإنكلترا ، اللتين ساد فيها «الموتيف» الهندو - فارسى بسبب ضلوع اشتراقيهما بهذا الجزء من الشرق ، وبخاصة بعد أن تمت سيطرة إنكلترا على الهند نهائيا عام ١٧٦٥ . لقد تنسّى للمستشرقين الألمان آنذاك الإطلاع على إنجازات الإستشراق الإنجليزى أكثر من غيره ، أولا : لعدم وجود مصالحي استعمارية لألمانيا فى الشرق ، وثانيا : لانغلاق الحدود مع فرنسا والانقطاع الثقافى الذى حال دون إطلاع المثقفين الألمان على إنجازات المدرسة الإستشراقية الفرنسية إلا فيما ندر . مما أدى إلى إتمام الدراسات الإستشراقية الألمانية بالطابع النظرى البحت لعدم تمكن الألمان من زيارة الشرق والإحتكاك المباشر بواقعه وعوالمه . وإنما تم ما انجزوه بواسطة المخطوطات والترجمات و«الألبومات» والصور والتحف والآثار الفنية الشرقية الموجودة فى حوزتهم . لقد أسس الفلاسفة الألمان رؤية رومانسية للعالم والأشياء وكرسوا رؤى حول الشرق وفنونه وعالمه الروحى ظهرت لاحقا فى صور «إيفوغرافية» رومانسية فى الأدب والفن معا»^(٤) .

إن أولى المحاولات لتفسير الصور الفنية الشرقية وشرحها على أساس من بنى

الفكر الجمالى والدينى للحضارات الشرقية (الفارسية ، الهندية ، الفرعونية ، الإسلامية) بدأه هررد فى كتابه «حول علم الجمال الشرقى ١٧٦٩ - ١٧٧٤» وبصفته رائدا لعلم التاريخ الحديث فقد حاول رصد الملامح التاريخية للفن الفارسى فى كتابه (رسالة من برسيبوليس عام ١٧٧٢) .

كما أنه وضع فى هذا الكتاب أسس الدراسة المقارنة للشكل الفنى والفكرة المنطلقة من المفاهيم الدينية والدنيوية «للزند أفستا» . أى محاولة ربط دلالات الصورة فى النحت البارز على جدران القصور الفارسية وأنماط الفكر الجمالى والأخلاقى السائد آنذاك (صورة الملك الفارسى - البطل الرئيسى فى النحت الجدارى تعادل فى دلالاتها صورة الإله أرموزدا على الأرض - مما يعنى تكريس مفهوم «الملك» ظل الله على الأرض ، بما تعنيه من سلطة مطلقة واستبدادية) . وسنرى لاحقا كيف كرس ديلاكروا هذه الصورة للحاكم الشرقى فى لوحته الشهيرة «موت ساردنابال» . لقد بدأ هررد منهج المقارنة الحضارى استنادا إلى الصور الفنية المميزة لحضارات الشرق بمختلف مراحلها وحضارات الغرب (اليونانية والرومانية والهلينية بشكل رئيسى) معتبرا أن النموذج الفنى اليونانى هو المقياس الأرقى فى معادلة التباين بين العقلانى والروحانى ، إنطلاقاً من كون الشرق موئل الحضارات القديمة والديانات الإلهية أى مصدر الصور والرموز الفنية العفوية والبدائية "Primitives" . فهو فى رأيه «عالم الروح» بينما تشكل الثقافة اليونانية ثقافة العقل والمنطق . وقد اعتبر هررد أن بدائية الفن انطلقت من الشرق وتطورت فى سياق تصاعدى تتوج بالفن اليونانى ، واستيعاب العالم يتم من الروح إلى المادة أى من الفكرة إلى الصورة . كما كرس هررد نموذج «الشرق» بوصفه النموذج الروحانى وكون الحضارات الشرقية تمثل حالة «نقاء» . أو «تماسك الروح» وهى فى مسار تطور الحضارة الإنسانية تلعب دور «روح العالم» و«حده» وهى مصدر الشاعرية الرفيعة ، والغربة والإبداع . فالشاعرية مرادفة للشرق و«الجزء الجيد من الشعر الألمانى هو ذو طابع نصف شرقى : نموذج طبيعة الشرق الساحرة ، وذوق وأخلاق الشعوب الشرقية وغربة بيتها»^(٥) والشرق فى رأيه رمز لوحدة العالم رغم تعددية الديانات (الإلهية وتعاليم المانوية والزرادشتية

والكونفوشيوسية) والصور والرموز الفنية ، وهو مصدر الشمولية الإنسانية ، لتدخل الفن بالدين .

إن هررد أول من طرح فكرة التماثل في الرموز الفنية بين الفن المسيحي القوطي في العمارة والفن العربي الإسلامي . فقد أيقظ بذلك الحساس في أوساط المثقفين الألمان حول فك رموز المظاهر الغيبية للديانات الشرقية إذ دخلت معظم أديان الشرق وتعاليمه حيز الإهتمام الفلسفي والجمالي للرومانسيين الألمان في مجاورة الدين المسيحي . ولم تعد الفكرة المسيحية مقياس الروحانية كما كان سائلا في فكر دائتي إبان النهضة والمراحل اللاحقة بعده . لقد دخل الشرق معادلة «الروح» قياسا على أوروبا (متمثلة بالثقافة اليونانية) بينما تمثلت أوروبا العقل المركز والمنطق الذي تقاس به كل الحضارات وتُقِيمُ بناء على قربها أو بعدها عن هذا المركز ، ويكون المفكرون الألمان قد أدخلوا الشرق مرة أخرى في مقياسهم المركزية - الأوروبية وعابنوه ليس بما يحرك بناء وقوانينه الداخلية وحسب وإنما بمقاييس هذه البنى والقوانين بما انتجوه لكي تبقى العلاقة علاقة مقاييس وتبعية لا تخرج عن فلك قوانينهم وطرائقهم ونظمهم . بينما طرح ف . شليغل في كتابه «حول لغة الهند وحكمتها» فكرة تناسق الروحانية والحواسية ، الأرضي والسمائي، الشاعرية والفلسفة كميزة للفن الشرقي . معتبرا أن أرض الشرق «مصدر كل اللغات ، والأفكار ، وتاريخ البشرية»^(٦) مقدما حضارة الهند بوصفها نموذجا لأوروبا . داعيا إلى توحيد قوى الشرق «الروحانية» والغرب المادية من أجل بناء أساس لأوروبا جديدة ، ففي أعماله المتأخرة «الفلسفة الترانسندنتالية» (١٨٠٥ - ١٨٠٦) وفي سلسلة محاضراته في التاريخ العام (١٨٠٥ - ١٨٠٦) استقى شليغل مصادر مفهوم «الأنا الكونية» و«الأنا اللا متناهية» و«الوحدة» اللا متناهية و«الحنين للأمان والهدوء الروحي» من تعاليم مانوا والزندانفستا والبهادافيتا . حتى مفهوم «النار» الذي يشكل رمزا لحياة الروح الرومانسية هو بتأثير مفهوم «النار» المأخوذ من الزندانفستا . بالإضافة إلى عبادة عناصر الطبيعة الوثنية وتأليه الطبيعة وجعلها مركزا في عملية الإبداع وإلهام لدى الرومانيين لقد رفع ف . شليغل شعار «البحث عن الرومانية الرائعة في

الشرق»^(٧) وطور أفكاره فيما بعد أخوه أ. شليغل في «بحثه عن ضرورة خلق ثقافة كونية توحد الإنسانية جمعاء»^(٨) والدعوة إلى ثقافة «كوسموبوليتية» تتم عبر توحيد الثقافة الأوروبية والحضارات الشرقية القديمة والمتوسطة في الفن والفلسفة والدين وعلم الجمال والأخلاق .

وفي كتاب شلينغ «فلسفة الفن» يرى الفيلسوف الرومانسي الألماني أن خلاص أوروبا من أزمة الروح الزاحفة يتم عبر انقاذ الفن باحياء الأساطير ، التي بدونها لا يمكن أن يكون فنا أو فلسفة أو ديناً : ولإحياء الثقافة الأوروبية لا بد من العودة إلى ينابيع «الطفولة الإنسانية» إلى «الأسطورة» . وشلينغ لم يتوقف عند شكل الأسطورة القديمة أو مضمونها بل أكد روحها التي تعكس عفوية العلاقة بالعالم حيث «الإله هو العلة الدائمة والمادة الأولية لكل فن»^(١٠) . لقد ركز إعلام الفكر الألماني على ضرورة استسقاء الثقافات الشرقية لتفوق الشرق بروحانيته مقارنة مع المادية والعقلانية السائدة في ميكانيزم الثقافة الفنية اليونانية التي كانت سبباً مباشراً في خلل العلاقة بين الإنسان والمجتمع ، والله . وإن بقيت الثقافة اليونانية بالنسبة لمردر بصفتها الأرقى وهي المقياس ، فإن الرومانسيين الألمان قد دعوا إلى الإقلاع «عن المبادئ الكلاسيكية اليونانية الجافة» وإن يستبدل بها الروحانية المسيحية والشرقية عامة بحيث تشكل أساساً «للمثولوجيا» الرومانسية البديلة لعصر النهضة والتنوير ، والكلاسيكية الجديدة .

إن المعالم الرومانسية الألمانية في رؤيتها للإشتراق الرومانسي تعكس إتجاه الفكر الرومانسي الألماني الذي تميز في تحويل «الفلسفة إلى فن - والفن إلى فلسفة»^(١١) ساعية لفرض إدراك جمالي خالص للعالم . . وبنائه وفق مبادئ فنية . فلسفية بحثه . لذا حمل الإشتراق الألماني الرومانسي طابع النظرية الفلسفية خلافاً لغيره من المدارس الأوروبية الباقية . هذا وتجدر الإشارة إلى دور ف. شليغل في تغلغل الإشتراق الفني (خاصة الفن الهندي وفك رموز اللغة السنسكريتية) إلى مدرسة دي ساسي الفرنسية وتعاونه مع شيزي أحد تلامذة دي ساسي ، وعلاقته بمدام دي ستايل التي ساهمت إلى حد كبير في إنتشار أفكاره

في الوسط الثقافي الفرنسي^(١٢) . في ذلك الوقت كان الأدب الفرنسي قد شهد انفتاحا واسعا على الأدب والفن الإنكليزيين (سعود إليه لاحقا) وبخاصة ما يتعلق بالتزوع نحو وصف طبيعة الشرقيين وأخلاقهم . ونخص بالذكر قصائد «لولا روك» للشاعر مورو «ثورة الإسلام» للشاعر شيلي و«اللعن الهندي» و«تقليد الشعر العربي» ، وقصيدة الشاعر كيتس «إليه» والشاعر كوليروج «قبلة خان» التي عكست أيام ذلك ميل الأدب الإنكليزي إلى الآداب الأجنبية كدلالة على الحنين الرومانسي إلى غرائب الأشياء وإلى نقل «الصبغة المحلية» المميزة لها . وقد قيد «لشاتوبريان» مؤسس الرومانسية الفرنسية في الأدب أن يلعب دور الوسيط الثقافي بين انكلترا وفرنسا إبان مرحلة القطيعة (من المعروف ان شاتوبريان كان مناهضا للثورة وقد غادر فرنسا بعد الثورة وعاش في انكلترا وبقى معارضا لها) . ففى أعماله المبكرة «حول تجربة الأدب الإنكليزي والنظر في روح البشر والأزمان والثورات»^(١٣) عام ١٧٩٥ «أوجز شاتوبريان نظريته في الإبداع رابطا الأدب بالطبيعة والإنسان بالدين والفن بالتاريخ . ويرى أن الإبداع يقوم على عناصر أساسية تتمثل في الإنسان والطبيعة والدين ، وهذه العناصر الثلاثة ارتبطت لديه إلى حد كبير بفكرة الشرق فكتب يقول : «بغض النظر عن عدم تكلل الحملات الصليبية بنجاح ، إلا أن الشرق بقى ولأمد طويل في عيون الشعوب ، أرض الديانات والمجد : والكل يطمح لتكحيل عينيه بشمس الرائعة ، ونخيله وصحاريه ، حيث يرتاح الكفرة تحت ظلال الزيتون التي زرعها بلدوين ، وهضاب عسقلون التي تحفظ معالم وآثار غوتفريد البيونى ، وتانكريد ، وفيليب اوغسطس وريتشارد قلب الأسد ، والقديس لويس»^(١٤) . هذا وقد ضمن كتابه ، الأسس الأولى لنظرية اللون في المنظر الطبيعي رابطاً التدرجات في المقامات اللونية بتغيير حركة الشمس وسط النهار وبعلاقة الضوء باللون وتغييراته وموجاته في المنظر الطبيعي التي عمل بأصولها الرومانسيون الإنكليز رواد فن المنظر الطبيعي (كونستابل لاورنس ، تيرنر ، فيلدنغ وغيرهم) الذين استقى منهم ديلاكروا أسس نظريته اللونية لاحقا) . وفي كتابه «عبقري المسيحية» رسم شاتوبريان النسق القوطى المسيحى وأعاد الاعتبار للمجد المسيحى الغابر المتمثل

في الحملات الصليبية فكتب يقول في كتابه «عبقريّة المسيحية» «إن التاريخ المعاصر يحمل في طياته ملحمتين شعريتين يجدر استلهاهما هما: الحملات الصليبية ، وافتتاح العوالم الجديدة» (١٥) . رابطاً الإبداع بالعودة إلى «الشاعرية التاريخية» أى إلى التاريخ الذهبي المسيحي المتوسط والإقلاع عن التقاليد الفنية القديمة الكلاسيكية» بشق طريق جديد» (١٦) عبر الشرق مهبط الوحي والإلهام، وبالعودة المبطنة إلى حروب صليبية جديدة لفتح الشرق . وقد شكلت رحلة شاتوبريان إلى الشرق عام ١٨٠٦ - ١٨٠٨ نقطة البدء في إفتتاح الطريق إلى الشرق أمام الرومانسيين الفرنسيين ، حيث نشرت رحلته هذه عام ١٨١١ متضمنة وصفاً للآثار والطبيعة والإنسان والرحلات التي قام بها الرحالة منذ أقدم العصور مؤكداً ضرورة زيارة الشرق كأحد مصادر الوحي والإلهام الديني والفني في هذه المرحلة ظهرت ترجمة «الكوميديا الإلهية» إلى الفرنسية عام ١٨١٣ كما ظهر العديد من كتب تاريخ القرون الوسطى والحملات الصليبية وفي سياق تطور وإزدهار علم التاريخ في فرنسا آنذاك نخص بالذكر (لا كريتيل ، سيزموندى ، لوتيه ، وميشو) (١٨) فهم أوائل المؤرخين الذين حاولوا إعطاء صورة حية لماضى بلادهم . كما شهدت هذه المرحلة تطور «علم المصريات» ونشاط البعثات العلمية والأثرية المستمرة إلى الشرق . وخصوصاً بعد إتفاقية التعاون التي وقعها محمد علي باشا مع فرنسا بشأن التعاون فيما بينهما ، ففتحت الطريق مجدداً أمام الفرنسيين لزيارة الشرق ، الذي سرعان ما اتضح لهم أنه مهد المسيحية وأسبانيا الإسلامية وأغانى التروبادور وأعمال رولاند البطولية ، والجانب الاسطوري من الحملات الصليبية . إن تطور علم التاريخ الأنف الذكر قاد المؤرخين الفرنسيين إلى التوغل في أعماق القرون . ولم تعرف ألمانيا ولا إنجلترا هذا الإهتمام والميل إلى التاريخ الذي عرفه الرومانسيون الفرنسيون ، نظراً لارتباط مصالح فرنسا بالشرق، وشهدت فرنسا في عصر الإصلاحات إنتشاراً واسعاً لأشعار غوته وأشعار بايرون الرومانسية والذين يشكل الإستشراق بالنسبة لهما جزءاً لا يتجزأ من نظريتهما في الأدب . واعترف الرومانسيون أنفسهم بذلك ، بقولهم «كانت تزحف علينا من الشرق الذي لم يصبح بعد المكان المشترك في الأدب قصائد بايرون

«القرصان» ، «لورا» ، «الكافر» «مانفريد» «دون جوان» «بيللر» ، وكم بدا لنا هذا جديدا ونضرا لشدة تألق تلك الألوان الشرقية الزاهية ، وعمق سحرها ، وحلو مذاقها» (١٩) . لقد لقي شعر بايرون رواجاً في فرنسا لقربه من الروح الفرنسية الثورية ولتمرده على النزعة المحافظة الانكليزية ، ولتغلب عبادة الطبيعة على اشعاره ، ولعجابه أيضاً بنابليون . ففي عهد الإصلاحات لم يكن في فرنسا آنذاك شاعر كبير معترف به . إذ كان شاتوبريان مشغولاً بالسياسة ومنصرفاً عن الإبداع ، بينما لم تظهر بعد جماعة الفنانين والأدباء المرموقين أمثال لامارتين ، ودي فنيي ، وميريمية ، وهيجو ، لذا تركز الانتباه في عهد الإصلاحات على بايرون وغوته بشكل أساسي حيث الهمت أعمالهم العديد من الفنانين التشكيليين . فقد كتب ش . نوديه في مقدمته لترجمة قصائد بايرون يقول آنذاك : «إن دوره عظيم في التلاحم الثوري للأمم المختلفة وفي التقارب بين الآداب العالمية لأنه كتب عن حياة جميع العصور والشعوب» (٢٠) . وإذا كان الرومانسيون الألمان قد «قدموا النظرية الرومانسية للفرنسيين» (٢١) حيث حاول الفرنسيون آنذاك - على حد تعبير غوته - «أداء الدور الذي لعبه الرومانسيون الألمان في سبعينيات القرن الثامن عشر» (٢٢) . فإن أثر الفنانين الرومانسيين الإنجليز قد اتسم بأهمية كبيرة بالنسبة إلى الفن التشكيلي . فضلاً عن أثر الأدب فقد تميزت هذه المرحلة بالإنفتاح على انكلترا في الوقت الذي كان فيه فن التصوير الإنكليزي قد حقق ثورة فنية هائلة على صعيد تطور اللون وتنوع أشكال التعبير خصوصاً في فن المنظر الطبيعي . كما اتسم بأهمية بالغة قدوم عدد من الرسامين الإنجليز إلى فرنسا : حيث جاء بونغتون في عام ١٨١٦ إلى باريس والإخوان فيلدينغ «اللدان ربطتهما» ، أوامر صداقة مع جيريكو وديلاكروا . وبفضل ذلك استطاع الفنانون الفرنسيون الإطلاع على شتى منجزات فن التصوير الإنكليزي . مثل التقنية الجديدة في التصوير بالألوان المائية ، ونظرية التدرجات اللونية . وإتسمت بدلالة بالغة في هذا لوحات كونستابل التمهيدية المأخوذة عن الطبيعة التي تتميز بالمهارة في تصوير السماء المتغيرة ، وتأثيرها على التناغم اللوني العام ، والسعى إلى تصوير أوضاع الطبيعة المتغيرة بواسطة الألوان ، كما استعار التصوير الزيتي

الفرنسي من الانجليز - علاوة على الاكتشافات اللونية والموقف الرومانسي من الطبيعة ، الحيوية والصدق والعفوية بتقل الوضع الإنفعالي للطبيعة أى كل ما كان يعبر عن الحالة الرومانسية للروح» (٢٣) .

إذا على اعتاب مرحلة جديدة من تاريخ المدرسة الفنية الفرنسية أى بعد سقوط الإمبراطورية الأولى ورحيل بوناپرت عن سدة الحكم وبعد أن بدأت معالم أزمة فنية جديدة تمثلت فى أزمة مدرسة دافيد الكلاسيكية الجديدة بوجه خاص بعد رحيل دافيد من فرنسا عام ١٨١٤ لى بلجيكا- وكان لا بد من مخرج لاسيا وأن «الأدب قد غدا فى تلك الفترة تافها وعديم اللون ، ولم تكن حال فن التصوير بأفضل منه فقد عرض آخر تلامذة دافيد لوحات ضئيلة القيمة ، رسمت بموجب المعايير اليونانية والرومانية القديمة . واعتبرها الكلاسيكيون من آيات الفن ، لكنهم كانوا يتشاملون رغم ارادتهم أمامها . مغطين افواههم براحات أيديهم» (٢٤) كتب تيوفيل غوتيه مؤرخا هذه الحقبة من تاريخ فرنسا :

فمن ناحية استفدت النسق الكلاسيكى السائد امكانياته الإبداعية وأخذ يكرر نفسه مبتعدا عن التطلعات الروحية للفرد والمجتمع . ومن ناحية أخرى انفتحت أبواب فرنسا على أوروبا وثقافتها والشرق وعوالمه . وكيفيا اتجه الفنان الفرنسى نراه وجهها لوجه مع ينابيع إبداعيه خاصة ومتميزة تحرك الروح وتمتع العين وما نقصده الأدب الرومانسى الألمانى والأدب والفن الإنكليزي وتطور علم الآثار وعلم التاريخ والأدب المقارن . وما تغص به متاحف باريس من آيات الفن العالمى التى نهبتها جيوش بوناپرت من إيطاليا عام ١٧٩٦ ومن أسبانيا ومن الشرق وقد أصبح «اللوفر فى ذلك الحين متحف المتاحف فى أوروبا» (٢٥) . وقيل الدخول فى صراع مع المدرسة الكلاسيكية الجديدة اطلع الفنانون الشباب الفرنسيين على جميع مدارس التصوير قديمها وحديثها . وصار الجيل الجديد من الفنانين يستنسخ فى المتاحف اللوحات الشهيرة لفنانى البندقية وفلاندريا وهولندا وفنانى عصر الباروك والروكوكو الفرنسيين (بعد أن تم تأميم المتحف واللوحات الفنية التى كانت فى حوزة النبلاء والقصور الملكية وباتت ملك الدولة) إذ تهيأت تربة خصبة لإبداع جيريكو وديلاكروا وبونتغتون وأري شيفر، وشامارتان وقرنيه

وبولونجية أى الجيل الأول من الرومانسين على صعيد التقنية الأسلوبية واللونية . فتفتحت أمامهم كل السبل لشق منحى إبداعي جديد قادر على التعبير عن روح العصر وعن هموم الفئة الإجتماعية الثالثة التى تشكلت عهد ذاك والتى لم يكن بوسعها إدراك العديد من الأفكار والرموز المميزة للنزعة الكلاسيكية الجديدة وما تتسم به من مجازية فى اسسها «الميثولوجية اليونانية والرومانية» التى تتطلب تربية ومعرفة بالميثولوجيا القديمة والتى كانت حكرًا على الأرستقراطية فى العهد الملكى . لذلك فإن هذا الواقع الإجتماعى ساهم فى انتصار تيار الفنان غرو فى كسره التقاليد الكلاسيكية الدافيدية من حيث المضمون ونزوله إلى الواقع ، والإرتقاء بهذا الواقع إلى التاريخ ، قد فرض نفسه ومتطلباته وذوقه لأنه شكل أغلبية جمهور الصالونات الفنية . فالثورة الفنية المتمثلة فى غلبة اللون على الخط ، والواقع الحى على التقاليد الجامدة ، التى حققها غرو قد ساهمت فى وضع حجر الأساس للرومانسين الرواد من جيل عهد الإصلاحات . وفيما يتعلق بالمضمون فإن التناقض فى شخصية الفنان وطموحاته قد انتقل إلى الفنانين الرومانسين بعد إقصاء بونابرت عن الحكم على الرغم من كل ما أنزله بونابرت فى الحركة الفنية من قولبة «وأدلجة» وقيود سياسية وعسكرية لم تخدم أفكار الثورة بقدر ما خدمت سلطوته وشخصيته ، فإن بونابرت بعد رحيله من الحكم بقى فى عيون الفنانين الفرنسيين الرومانسين الشباب رمزًا للبطولة والمجد والعنفوان . هذه المفارقة التى تسترعى الانتباه قد أشار إليها الفيلسوف الألماني أ. شفيستر فى كتابه «الثقافة والأخلاق» قائلا: «نحن أبناء الرومانسية إلى حد كبير وأكثر مما نظن . وتبدو لنا حجج الرومانسية ضد نزعة التنوير ذات أهمية حيوية بالنسبة لجميع العصور ، وتبدو كمذهب يقابل العقيدة التى تسعى إلى تكريس الذات المنطقي البحت . ونحن نرى فى هذه العقيدة مسبقًا انتصارًا للنزعة الذهنية المملة والأفكار التافهة حول المنفعة ، والتفاوت السطحي ونحن نعتقد أن هذا يقضى على روح العبقرية والإبداع الحى فى الإنسان (٢٦) » . إذ الشروع نحو إبداع حيوى يستلهم روح العصر وهموم العصر ضد القوالب المثالية التى نادى بها أعلام التنوير والتى كرسها دافيد وثبتت فشلها بعد فشل التقاليد الديمقراطية التى نادى بها الثورة

وما حل من مآس وهزائم بالشعب الفرنسى والأوروبى بعد الثورة وإبان حكم بوناپرت خلق إزدواجية إن لم يكن تحلخلا فى شخصية الفنان الفرنسى وإحساساً بالعجز عن إمكانية المشاركة فى تطبيق المثل الإنسانية التى نادى بها المتنورون . وإن كان بوناپرت قد كرس علاقة جديدة بين الفنان والمؤسسات الفنية (أى أكاديمية الفنون) تختلف من حيث الأيديولوجية عن النظم السياسية السابقة غير أنه قرب الفنانين وإبداعهم من الشعب عن طريق المتاحف والمعارض والجوائز ، ولما عاد النظام الملكى من جديد ورحل دافيد بقى غرو وجيروديه وجيرار وكارل قرنية وغيرهم ضمن الأطر الكلاسيكية التى بات من شأنها أن تمجّد العائلة المالكة من خلال الميثولوجيا القديمة . لذلك ارتبطوا من جديد بعلاقة تبعية مع الأكاديمية وباتوا يمثلون التيار التقليدي التكرارى الجاف قياساً على طموحات الجيل الناهض من الفنانين الفرنسيين الذين انفتحوا على ما يدور فى انكلترا وألمانيا من تيارات متمردة على الواقع ، إما بالعودة إلى الذات أى الروح الإنسانية وخبائها (الأدب الرومانسى) وإما باللجوء إلى الدين كجماعة «الرافائيليين» أو «النازاريين» .

المؤتيف الشرقى ما بين الأعوام ١٨١٥ - ١٨٢٤ . أ. فوربان . وهوراس فرنيه ، وتيودوز جريكو .

على أعتاب مرحلة جديدة من حياة الفنانين الفرنسيين فى بداية القرن التاسع عشر ، وقبيل إحتدام الصراع بين رواد الرومانسية وإعلام المدرسة الكلاسيكية الجديدة . مرّ الفن الفرنسى فى فترة اتسمت بالركود الإبداعى وبمرحلة البحث عن الذات ، وعن مخرج نحو آفاق جديدة . وقد سجلت هذه المرحلة من عام ١٨١٥ وحتى صالون عام ١٨٢٤ ارهاصات فى الإستشراق الرومانسى لفن التصوير تمثلت فى أعمال كل من جيل أوغست روبير وأ. فوربان . وه. فرنيه . وتيودور جريكو رائد الرومانسية الفرنسية الذى لم يحالفه القدر لكى يتابع ما بدأه حيث توفى فى عام ١٨٢٤ فى قمة عطائه الإبداعى . بينما قبض لديلاكروا الشاب منذ صالون عام ١٨٢٤ أن يخوض «المعركة الرومانسية» بمفرده مكملاً رسالة جريكو فى التمرد على السائد المتسم بالجمود، معلناً ثورة فى الشكل وفى المضمون .

وتأريخ الاستشراق الرومانسى من المفترض أن نبدأ به منذ صالون عام ١٨٢٤ نظرا لظهور أولى لوحات ديلاكروا المستوحاة من الشرق والتي تضمنت الثورة على المدرسة الكلاسيكية وفتحت الباب واسعا «لمعركة رومانسية» خاضها بمجمل الرومانسين الفرنسيين في الأدب والفن طيلة العشرينيات . وبما أن منهج البحث الذى يحكم بنية هذه الدراسة يقوم على أسس الطرائقية التاريخية . وصعبا فى رصد المنظومة الايقونغرافية للإستشراق الرومانسى ، لا بد لنا قبل البدء بالحلقة الرئيسية للإستشراق الرومانسى فى فن التصوير المبكر أى ابداع ديلاكروا (الشخصية الرائدة والمؤسسة) أن نلقى نظرة على المرحلة الأولى من عهد الإصلاحات أى منذ عام ١٨١٥ حتى ١٨٢٤ عبر أعمال بعض الفنانين ذات الموضوعات الشرقية والتي عرضت فى الصالونات الرسمية طيلة هذه الفترة .

فى صالون عام ١٨١٩ شاهد الجمهور الفرنسى لوحات . ف . فوربان الذى كان قد زار مصر وسورية وفلسطين ولبنان فى مهمة رسمية لشراء التحف الفنية الشرقية من أجل عرضها فى المتاحف الفرنسية (حمل فوربان فى رحلته هذه كتابين : الأول كتاب فيفان دينون «رحلة الى مصر . . .» . والثانى كتاب شاتوبريان «من باريس الى القدس») . وترك كتاباً مزداناً بصور الأماكن التى زارها فى الشرق والخرائط الجغرافية والطوبوغرافية ، ويلاحظ أن فوربان كان يبحث عن شرق فيفان دينون فى مصر ، وشرق شاتوبريان فى فلسطين . وما سجل من انطباعات وآراء وخواطر حول هذه المناطق وطبيعتها وآثارها واخلاق شعوبها وعاداتهم كانت صدى واضحا لما ورد فى كتب دينون وشاتوبريان . واقتصرت على عدد كبير من اللوحات التمهيدية والرسوم التخطيطية والمائيات التى قدمت مادة حية وغنية عن عالم الشرق للفنانين الفرنسيين من تلك الحقبة . وأكثر أعماله الإستشراقية التى أثارت إهتمام الجمهور آنذاك لوحة «بورتريه شخصية للفنان بزي المالك أمام منظر طبيعي فى الصعيد ، ١٨١٨ ، باريس ، مجموعة خاصة» شكلت هذه اللوحة الصورة الأولى لفكرة شاتوبريان الإستشراقى . حيث حاول الفنان فوربان أن يحقق دعوة شاتوبريان إلى ابتكار ثورة إبداعية على التقاليد الكلاسيكية سواء فى سيطرة اللون ، وإدخال المنظر الطبيعي ، والعمارة التاريخية

(الاطلال) ، وحتى في العلاقة «بالأنا» الشخصية ، الذات الرومانسية والتأكيد على خصوصيتها ، وأهميتها ، وإنسيابها مع الطبيعة وذلك من خلال الموتيف الشرقي . أي ثنائية الذات الرومانسية الغربية وعالم الشرق مهدد الوحي والإهام . فبدأ الفنان في هذه اللوحة بصورة فارس شرقي . ممتطياً صهوة جواده ، باللباس الشرقي (التركي - المصري) وعلى رأسه الطربوش . بينما تبدو من خلفه أطلال معبد الأقصر الشهير ، وتشمخ في القسم الأيمن من اللوحة الأعمدة المصرية القديمة المزدانة بالمنحوتات والنقوش الفرعونية ، ويحمل هذا البورتريه في ذاته محاولة رومانسية لرؤية الذات (في فن البورتريه) ولرؤية الشرق كعالم له قوانينه ومعاييره الجبلية والروحية . ومن حيث الشكل حاول فوربان أن يمنح فضاء اللوحة مناخاً لونياً شرقياً . فاستعمل مبدأ التناقض اللوني في الجزء الأمامي أي في صورته الشخصية (تجاور اللون الأحمر في الملابس واللون الأزرق القاتم للجواد) بينما منح الجزء الخلفي "Fond" أي المنظر الطبيعي غلالة شفافة من اختلاط الألوان الصفراء والفضية طامحاً بذلك إلى نقل لون الصحراء المصرية ، وما يتحقق من تفاعل بين لون الرمل الملهب بحرارة الشمس ، وبما أن فوربان ابن المدرسة الأكاديمية الكلاسيكية (عمل مع دافيد فترة ومع دينون فترة أخرى) فإن مهارته اللونية لم تتعد حدود المحاولة . إذ بقي أسير الرؤية الكلاسيكية لسيطرة الخطوط على الجزء الأول من اللوحة (أي صورته الشخصية) بينما أدخل اللون الأحمر الصاخب (تمثلاً بانطوان غرو) ضمن مساحة الخطوط . وتغطية عجزه في تصوير حالة الطبيعة بتضافر عناصر الهواء ، والشمس ، والأفق ، والعمارة . (وفق المبدأ الرومانسي للمنظر الطبيعي الذي عمل كونستابل وتيرنر ونادى به شاتوبريان في فرنسا) وما يتجج عنها من تدرجات في النغم اللوني المميز لمناخ الشرق لجأ فوربان إلى تشكيل غلالة شفافة تشبه الحالة الضبابية التي تميز المنظر الطبيعي في بلاد الشمال (وخاصة في المنظر الرومانسي الإنكليزي) . فضلاً عن عدم واقعية هذا المناخ اللوني الذي تظل من خلفه الطبيعة والعمارة الشرقية وكأنها سراب ، لاختفاء الحدود والخطوط الحادة كتلك التي ميزت الجزء الأمامي أي تفاصيل صورته الشخصية على الحصان . فبدت هذه اللوحة عبارة عن «مونتاج»

بدائي أو محاولة توليف بين الأنا الغربية (الفنان الرومانسي الفرنسي) وعالم الشرق بأزيائه وطبيعته ، وعمارته ، ومناخه . وبدل أن يذوب الرومانسي كذات في الطبيعة ، أو يترك للطبيعة أن تعبر عن حالته الداخلية : روحه ، شخصيته . تبدى في مضمون اللوحة حالة اصطدامية لمفهومين : الشرق (الابدي) ، الروحاني المتمثل في العمارة المصرية القديمة) والغرب «الفنان فوريان الطامع للاستعراضية ، والآبه ، والخلود المظهري) . هذه الحالة التناقضية نشأت من تجاوز عالمين ، غربيين عن بعضهما البعض ، الغرب والشرق القديم والمعاصر . إن الأسس التكوينية لمهارة فوريان والتي هي أكاديمية «سواء من حيث التقنية والرؤية الرومانسية كما يجب أن تقوم عليه . فالبورترية كفن وفقا للمفهوم الرومانسي هو حالة تعبير عن العالم الداخلي من خلال الصورة الإنسانية . بينما فوريان في لوحته الشخصية هذه ، ركز على تفاصيل العالم الخارجي (الأزياء ، الجواد ، العمارة) ووضع جل همه في تصوير مظاهر الشرق : رموزه وليس دلالاته . دون أن يستعمل الوجه (مرآة العالم الداخلي) كأداة تعبير في فن البورترية وهو بذلك أقرب إلى فناني القرون السابقة : الباروك ، والروكوكو وفن الامبراطورية وهنا يبدو متأثراً إلى حد كبير بنمط البورترية الذي كرسه غرو نقلا عن فن المنمنمات الإسلامية حيث كان يصور الشخص ممتطيا جواده رمزا للقوة ، والعظمة ، والآبه ، والحياة (على سبيل المثال بورترية الأمير يوسف ١٨١٠ بريشة انطوان غرو) . من الناحية الإستشراقية لم يلج فوريان عالم الشرق من داخل بناء الجمالية والروحية ، فاقصرت رؤيته للشرق على الصورية ، والمظهرية ، والإستعراضية . كما بقيت صورة الشرق «ديكوراتيه» أو تزيينية وفي حالة تنافر واضح مع نمط رؤيته لذاته وللشرق ، نتيجة الهوة بين الجزء الأمامي أي صورة الفنان الشخصية والجزء الخلفي : عالم الشرق ، ضمن علاقة تقنية بالصنع وخالية من العفوية .

أنجز فوريان إبان رحلته عدة لوحات زيتية ومائية مفعمة بتلاعب الألوان والظلال ، وفي عام ١٨١٧ رسم مائية (أكواريل) بعنوان «عرب فوق خرائب عسقلان» (هذه اللوحة كانت بلا ريب تعتمد على تصوير الطبيعة التي وصفها

شاتوبريان في كتابه «رحلة من باريس إلى القدس» وهو هنا ينظر إلى طبيعة فلسطين بعين كاتبه الأثير ويسجل باللون والخط ما سجله شاتوبريان قبله بالقلم في رحلته عام ١٨٠٦ . حيث يعتبر «البطل» الحقيقي في هذه اللوحة بقايا المعبد في مدينة عسقلان الفلسطينية وليس الإنسان . وحاول الفنان - بالوان شفافة خفيفة ، أنعشت بعدة لمسات من الألوان الدافئة (الأحمر خاصة) في ملابس العرب الجالسين تحت ظلال المعبد - أن «يعيد» حرفيا كل ما يراه ، محاولا التركيز على اللون والتخلص من الخطوط الحادة ، وقد برز تواصل الإنسان بالطبيعة والعمارة الموجودة على أرضها ، وهنا تظهر ملاحظة هامة بالمقارنة مع لوحته الأولى «البورتية الشخصية» وهي أن الفنان أبرز نفسه في حجم أكبر بكثير من نسبة حجم الإنسان إلى حجم المعابد المصرية القديمة ، مقلدا من قيمة «الأخر» ، مؤكدا قيمته الذاتية . بينما في لوحة عرب فوق خرائب عسقلان «تبدو الصورة معكوسة تماما حيث يبدو حجم العمارة (التي هي صليبية أساسا) أكبر بكثير من حجم الإنسان ابن الأرض . كما أن الطبيعة ذاتها اتخذت معاني مختلفة في كلا اللوحتين . ففي الحالة الأولى يبدو وكأن الفنان الممتطى صهوة جواده من حيث اللون ، والوضع ، وأسلوب تركيبة اللوحة في علاقة غامضة مع المنظر الطبيعي الخلفي . أما في الحالة الثنائية فليست هناك علاقة انفصام أو مواجهة بين الإنسان والطبيعة ، والإنسان والعمارة ، فيبدو الإنسجام واضحا بين أزيائهم وعمارتهم والتصاقهم بوضع خاص وكأنهم نابتون منها ومنزوعون فيها .

كما أن وحدة الألوان ولعبة الضوء والظل ، تؤكد وضوح المهارمونية بين كل أجزاء عالم الشرق . بينما يقف الضباب حاجزا بين الفنان الغربي والعمارة الشرقية خلفه في اللوحة السابقة . إن فكرة ربط الإنسان بالآثار المعمارية في المنظر الطبيعي موجودة في أعمال جميع الفنانين الإستشراقين . غير أن تغير طابعها وإبعادها كان يتغير وفقا لطريقة التعبير الفني لهذا الفنان أو ذاك أو لهذه المدرسة أو تلك . وفن العمارة لدى الرومانسيين ينطق بدلالات متعددة منها الجاهلية ومنها الأخلاقية ومعها السيكلولوجية . وأحيانا كثيرة تدخل العمارة بنية اللوحة الرومانسية بوصفها مسرحا للحدث تنطق حينها بالدلالة على المكان . وغالبا ما

تدخل العمارة المحلية (أي أسلوب العمارة السائد) التاريخية كأطلال المعابد والرسوم الدائرة، والقلاع والمساجد، والكنائس لترمز إلى البنية الثقافية أو الحضارية التي ينتمي إليها الحدث أو البطل. فمن أفضل فوريان أنه خلق صورة تميز العمارة الشرقية (الفرعونية، والإسلامية، والمسيحية) وفي لوحته «الاستيلاء على قصر الحمراء» ١٨٢٢، متحف غران اكس أن بروفانس) التي تمثل مشهد استيلاء غونزال على قصر الحمراء في غرناطة في عهد الريفونكوستا أي تحرير أسبانيا عام ١٤٩٢.

كان فوريان قد وافق الجنرال جينو في حملته على أسبانيا عام ١٨٠٧ حيث تسنى له التعرف عن كثب على العمارة الإسلامية الأسبانية وقد أنجز بعد هذه الرحلة عدة لوحات حول موضوع تحرير أسبانيا من الإسلام والعرب ففي عهد الإصلاحات وحين أخذ علم التاريخ يفتح عيون الفرنسيين على ماضيهم دخلت أسبانيا حيز اهتمام الفرنسيين ليس فقط بوصفها أحد المراكز التاريخية لثقافة القرون الوسطى وإنما أيضاً للروح الشرقية التي تميز ثقافتها وعمارتها وأدبها وفنونها). غير أن تناول موضوع تحرير أسبانيا من الإسلام يعدّ صدى مباشراً لفكرة نهضة الشعور الديني بعد فشل مبادئ الثورة الفرنسية ولعودة الملكية والكنيسة إلى السلطة. ومن حيث الشكل فإن فوريان قد ركز من جديد على العمارة كمسرح للحدث التاريخي. سائرا بذلك على نهج غرو في لوحته «المصابون بالطاعون في يافا» من حيث تقسيم بناء اللوحة إلى جزئين. يدور الحدث في داخل قصر الحمراء الذي يمثل الطراز المعماري الإسلامي، في الجزء الأول يتجمع عدد من الشخصيات (كما في لوحة غرو المذكورة) وتتوزع الشخصيات تدريجياً نحو الجهة اليسرى حيث يبدو العرب مطأطئي الرؤوس، دلالة «الإسلام» و«الخضوع» بينما يقف في الجهة اليمنى أفراد الجيش الذي حرر القصر بإعتزاز بملابسهم ودروعهم اللامعة وعلى رأسهم فونزاك. يدور الحدث في جو مأساوي تسيطر عليه الظلمة بينما يطل القصر في الجزء الخلفي من اللوحة على إيوان يبدو فيه منظر طبيعي خلّاب. لقد سيطرت العمارة كعنصر طاغ على تركيبة البناء العضوي العام للوحة ليحمل الدلالة ليس فقط على المكان (أسبانيا)

وإنما لينطق أيضاً بمفهوم «الزمان» القرون الوسطى من خلال نمط الطراز المعماري الشرقي إن ربط الطراز المعماري بالحدث في اللوحة التاريخية لم يخرج عن إطار اللوحة التاريخية الكلاسيكية كعنصر فني ناطق بالدلالة على «المكان» و«الزمان» وبما أن الفهم التاريخي للعمل الفني يتطلب الدقة في نقل اللون المحل لكل ما يميز الطبيعة والإنسان والبيئة . هذا الفهم للتاريخي كرسه الرومانسيون في أعمالهم (الشعر التاريخي ، والرواية التاريخية ، واللوحة الزيتية التاريخية) . ففي فن التصوير إنعكست التغيرات التي طرأت على الفهم الرومانسي للتاريخ من حيث ربط الإنسان بتناجه الروحي . وباستخدام العناصر الممثلة لثقافته وحضارته في المرحلة التاريخية المحددة . وعملية إزدهار علم التاريخ في بداية القرن التاسع عشر في فرنسا وتبلور الوعي القومي والتاريخي المرتبط لدى الفرنسيين بالقرون الوسطى والحروب الصليبية . فإن الرومانسين حاولوا في فهمهم للآزمات السياسية والاقتصادية المعاصرة أن يربطوها بحالة الإنتعاش التاريخية التي أصابت أوروبا من جراء نتائج الحروب الصليبية ، أي نقل حلبة الصراع من الساحة الأوروبية (التي كرسها بونابرت في حروبه الأوروبية) إلى الشرق . ومن هنا نرى أن الذاكرة التاريخية إرتبطت لديهم بالحنين إلى القرون الوسطى - العصر الذهبي للمسيحية ، والشرق أرض الخيرات والإلهام . غير أن الرومانسين تخطوا الفهم السياسي الإقتصادي للعلاقة بالشرق والذي ساد لوحات فناني عصر الإمبراطورية . لقد ربط بعض الرومانسيون بين الفهم الديني في القرون المتوسطة للشرق أي إستعادة مقولة التناقض بين (الإسلام والمسيحية) وبين الطموح للسيطرة الإستعمارية السياسية والإقتصادية والثقافية . إن إحياء الشعور الديني في فرنسا آنذاك أيقظ كل تاريخ العلاقة بالشرق في أذهان المثقفين وإستعاد المؤشر الديني - الذي غاب منذ أواسط القرن الثامن عشر نسبياً عن فن التصوير - موقعه إلى جانب السياسي . لذلك ظهر في هذه المرحلة العديد من اللوحات التاريخية التي تصور تاريخ القرون الوسطى ، وتؤرخ «المعارك» المعاصرة، و«الحروب» و«انتفاضات» الشعوب مستندة على منطق التداخي التاريخي بين الشرق والغرب . كما أن الرومانسين في لوحاتهم التاريخية

الإستشرافية حاولوا ربط الواقع المعاصر بالتاريخ . والذي صور «الماضي» التاريخي لاستخلاص عبرة منه في سبيل النهوض بالواقع ، أو الرمز إليه . وهذا الماضي الذي هو جمالي لأنه تاريخي ، ولأنه «بعيد» ، فهو في عداد «الحلم» ، واستحالة التاريخ إلى مسافة زمنية حاول الرومانسيون تخطيطها باستحضار صوره وأفكاره ، لطمأنة الروح العطشى إلى تخطي الواقع إما إلى الماضي «التاريخ» وإما إلى المستقبل «الحلم» . وعاش الرومانسيون بين نافذتين مفتوحتين إحداهما على الماضي ، والثانية على المستقبل . فتأرجحت العين الرومانسية بين ثنائيه التاريخ والحلم . وإذا كان فوربان قد ركز في لوحته التاريخية على أمجاد أوروبا الغابرة في الشرق بتطلعه إلى «الوراء» فان هوارس فرنيه الشاب تطلع إلى «الإمام» مجدداً إنتصارات محمد علي باشا الذي غدا حديث فرنسا على مدار ٤٠ عاما ، بداية هـ. فرنية الفنية في حقل الإستشراف من خلال لوحة «مذبحة الممالك» ، ١٨١٩ ، متحف مدينة نانت . فرنسا ربطت اتجاهه الفني والإيديولوجي بمجلة السياسة الفرنسية الأكاديمية الرسمية على مدى نصف قرن تقريبا . ففي بدايته الفنية إمتداد لما كرسه فنانون حملة بونابرت على الشرق وعصر الإمبراطورية ، واستجابة للأهداف السياسية الفرنسية في الشرق ، وتحقيقاً لدعوة شاتوبريان ومدام دي ستايل إلى التخلي عن المثل الأعلى اليوناني - الروماني للمدرسة الكلاسيكية ، والإستعاضة بالموضوعات الحية والمؤثرة المستلهمة من الشرق . إن عصر الإصلاحات الذي دخل في معاهدة تعاون وتحالف مع حاكم مصر محمد علي باشا . نقل العلاقة الرسمية بالشرق إلى حالة نوعية مختلفة تماماً عن سابقتها . حيث لأول مرة تدخل صورة قائد شرقي ايقونوغرافية اللوحة التاريخية بمجمل معاييرها ودلالاتها ، وقوالبها الشكلية والمضمونية .

فالبناء العضوي العام لتركيب اللوحة التي تمثل محمد علي باشا جالسا على شرفة قصره في القاهرة أمامه الترجيلة ويحيط به خدمه - وحراسه بينما في تلك اللحظة تدور رحى المعركة بين جنوده وأعيان الممالك الذين دعوا إلى وليمة عشاء في قصر القلعة وهناك تم البطش بهم غدرا في ممر القلعة . قسم هوراس فرنيه بناء الحدث إلى جزئين : الجهة اليسرى تمثل محمد علي باشا على شرفة قصره وخلفه

برج القلعة ، بينما في الجهة اليمنى تشاهد صورة المعركة بين جنود محمد علي والمماليك . ومن الناحية التقنية فإن بناء اللوحة على النسق المذكور خال من الواقعية والمنطق في فهم الحدث التاريخي وفي عملية تمثيله أو تصويره . فالحدث لم يتم في مكان واحد . أي أن تجاور المعركة ومكان جلوس محمد علي باشا في قصره هو وليد المخيلة التاريخية وهو وليد تصور الحدث وليس تسجيلاً له . فضلاً عن استحالة تجاوز الوسائل التعبيرية التي مثل بها «الحدث» التاريخي . إذ يبدو محمد علي باشا قويا ، هادئاً ، متماسكاً ، وغير مهال بما يجري عن يساره من قتل وإطلاق نار من البنادق التي في أيدي الجنود . حيث صوروه الفنان متكئاً إلى برج القلعة ناظراً إلى الأمام وليس إلى الحدث الذي يدور على مقربة منه إن لم يكن على مرمى بصره . هذا الخطأ التقني في بناء الحدث التاريخي هو وليد عدم المهارة التقنية ، وفقر المخيلة ومباشرة اللغة الفنية إن لم يكن فطرتها التي تسيء لسياق بناء الحدث ولضمونه . وهذا الخلل في اللغة الفنية لدى هـ. فرنه ناجم عن عجزه الإبداعي ، وإخفاقه في التوليف بين عناصر «المكان» و«الزمان» التاريخيين اللذين من المستحيل توليفهما (حالة السكون في شخصية محمد علي باشا ، وحالة الحركة ومنظر القتل قرب مجلسه تماماً) . لقد حاول فرنه نهج المسار الذي بدأه غرو في اللوحات التاريخية التي تمثل «المعارك» من حيث تقسيم الحدث إلى جزئين في بناء اللوحة ، وملء الجزء الخلفي "Fond" بأنماط العبارة المحلية والمناظر الطبيعية (قلعة محمد علي باشا ، النخيل ، مآذن الجوامع ذات الأسلوب المعماري المملوكي المميز) غير أن أدواته التعبيرية لم تستطع أن تكون على مستوى تقني ، وتحلي كالذي تتمتع به فنانو عهد بونابرت . وكل هذا يدل أيضاً على أن الإنجماحات الفنية الإستشرافية في إبداع هذا الفنان سطحية ، وتلفيقية ، ومصطنعة ، بالرغم من أن المواضيع الشرقية ستحتل مكانة هامة فيما بعد في حياته ، غير أنها لا تعكس صورة حقيقية عن الشرق ، وهو يتوق دائماً في لوحاته ذات المواضيع التاريخية إلى بلوغ الصديق التاريخي للحدث في التركيز على المظاهر الأثوغرافية الخارجية ، التي تميز شكل شخصياته وأبطاله الشرقيين دون القدرة على الولوج إلى عالمهم الداخلي والتقاط الحيوية التعبيرية في ملامحهم وطباعهم .

لذلك يركز جهده على الزخرفة والزينة ، والأزياء ، ومظاهر الطبيعة وإستخدام الألوان الزاهية والبهيجة ، وهذه اللوحة لم تحقق بعدا رومانسيا خالصا من حيث الشكل بل شكلت حالة نصفية لا هي رومانسية في أدواتها التعبيرية والفنية ولا هي كلاسيكية في بنائها النظري والتطبيقي . إن هذه اللوحة هي نقطة البدء لاتجاه روماني إستعماري في الإستشراق تزعمه هوراس فرنية في الثلاثينيات من القرن الماضي بوصفه «المؤرخ» الفني لغزوات الجيش الفرنسي في الجزائر ، ومثلت أعمال فوربان وفرنية في هذه الحقبة الإتجاه الرسمي «المؤسسي» لتصوير الشرق ، لارتباطهما بعجلة المؤسسة الرسمية أي أكاديمية الفنون آنذاك . ففي محاولة كليهما لم يسجل على المستوى الإبداعي إضافة جديدة من حيث المهارة الفنية أو الرؤية التعبيرية ، ولم يشكل استشرافها السياسي «المؤدلج» سواء في اتجاهه إلى التاريخ (القرون الوسطى : العرب وأسيانيا) أو في اتجاهه إلى الحاضر وإحتلالات المستقبل في العلاقة بالشرق ومن الوجهة الفنية فإن الصورة الاستشرافية التي دارت في فلك المنظومة الايقونرافية التي كرسها غرو وأقرانه من فناني عصر الامبراطورية ولم تكن على مستوى الرؤية الفنية الشكلية التي حققها غرو ، وإذا كان غرو قد حقق ثورة في اللون والبنى التركيبية لعالم اللوحة ، فان فوربان وفرنية في تأريخهما لصورة الشرق التاريخية أو المعاصرة ، عجزا عن تقديم إضافة في تمثيل أو تصوير أفكار ، ورؤى سياسية وتاريخية للشرق جديدة من نوعها .

ولا بد في معرض الحديث عن تطور الاستشراق في الفن الفرنسي في مطلع القرن التاسع عشر من التحدث عن شخصية اوغست جيل روبير (المعروف باسم مسيو اوغست) وهو شخصية بارزة في الوسط الفني الفرنسي آنذاك ورسام، ونحات ، وواحد من هواة جمع التحف الفنية والأزياء الشرقية وصديق معظم الفنانين بمن فيهم جيريكو ودلاكروا . وإذ نأتي على ذكره في سياق الكلام عن إستشراق هذه الحقبة فليس لأن فنه هاما بذاته ، بقدر أهميته من وجهة نظر تأثيره على الرومانسين الشباب جيريكو ويونغتون ودلاكروا وهوراس فرنية . وغالبا ما يعتبر فن اوغست جيل روبير معالجة ظاهرية (خارجية) بأسلوب جذاب (Pitresque) ، حيث يولى الإهتمام الرئيسي إلى تضاد وتباين الألوان ،

والسحنة (على سبيل المثال رسم امرأة زنجية وأخرى شقراء) والتضاد في الأوضاع (Poses) الشخصيات والتزوع نحو الغراية في تصوير «الحريم» ، و«العاريات» ، هذا النوع الفني أي «العاريات» الذي عرفه الفن الأوروبي منذ القرن السادس عشر في فن تيان ، وفيرونيز ، وعرف تألفه في القرن الثامن عشر «عصر الركوكو» وبخاصة ، أحيى موضوعاته أوائل القرن التاسع عشر الفنان ج. أ. أنغر في لوحته «الجارية المستلقية» و«الجارية الصغيرة» ١٨١٤ ، اللوفر باريس).

إلا أن أنغر اكتفى بالديكور الشرقي في بناء اللوحة (الأزياء ، السجاد ، الستائر ، الأواني النحاسية ، ريش النعام ، الأقمشة الشرقية ذات الرسوم والخطوط الشرقية) أي كل ما يمنح «المكان» لمسة أرابيسك. وقد بقى الشكل الانثي والخصائص التشريحية للجسد أوروبية . بينا لوحات ج. أ. روبر المنجزة بالباستيل والألوان المائية ورسومه وتخطيطاته قريبة من لوحات لانكريه وفان لو : النساء الشرقيات بأزيائهن الفاخرة ، وعلى رؤوسهن العمام والحلى ، الجالسات والمستلقيات على الأرائك في غرف يغطي جدرانها السجاد والستائر الزاهية الألوان. بالرغم من تأثر أوغست بفناني الركوكو في تناول موضوع «الجواري» الحريم و«العاريات» غير أنه يعتبر أول فنان تناول موضوع «العارية» الشرقية في تصوير دقيق للخصائص الانثوية لكل امرأة . إن رؤية الفنان أوغست الحسية للشرق وتركيزه على نوع «العاريات» و«الجواري» في لوحاته المستقاة من عالم الشرق، تعتبر امتدادا لرؤية الركوكو الاستشراقية وتمهيدا لرؤية رومانسية لعالم المرأة بشكل عام ، وليس لعالم المرأة الشرقية أي الجزء المقدس من حياة الرجل الشرقي ، فالنساء الشرقيات آنذاك كن مقييات في خدورهن المحرمة على الرجال الغرباء . وهذه الحالة التي تحيط بها القدسية ، والسرية ، والملكية الخاصة للمرأة الشرقية كانت تشكل عالماً غنياً بالأسرار بالنسبة للرومانسي ، الذي يريد أن يتغلغل إلى عمق الظاهرة ، ويعربها ليصل إلى الحقيقة ، إلى سر الخدر ، والبيوت المغلفة من الخارج ، المفتوحة على إيوان تطل منه السماء من الداخل ، والنوافذ المسدودة دائماً . لذلك نرى أن موضوع «الجواري» و«الحريم» قد أدخلت نوع «العاريات» التقليدي في فن التصوير ، لتمنح الجسد نكهة مقدسة ، شرقية ،

محرمة على الآخرين. وجذب الشرق إهتمام روبري أكثر من الحضارة الكلاسيكية الإيطالية ، حيث بعد أن ترك الأكاديمية في فرنسا سافر إلى إيطاليا لدراسة النحت (وهناك إرتبط بصلات صداقة وطيدة مع الفنان جيريكو) وحصل على جائزة من إيطاليا عام ١٨١٤ ، ويعدها مباشرة قام برحلة إلى الشرق عام ١٨١٧. زار خلالها اليونان وتركيا وسورية ومصر ، ولا يستبعد أن يكون زار أيضا شبال أفريقيا ، أي المغرب والجزائر (إذ وجدت لدى روبري الأزياء والأنسجة الجزائرية). ونوه أ. شينو بأن روبري أثار الاهتمام لدى معاصريه بأحاديثه الشيقة والمثيرة للخيال عن الشرق ، وقد جعل من متحفه ما يشبه «السوق الشرقية» بما ضمه من نماذج الأسلحة المغربية والتركية ، والسجاد ، والطنافس ، والأرائك ، والتحف الفنية ، والأزياء ، والنحاسيات والخشبيات المطعمة بالصدف ، فضلا عن اقتنائه للجياد العربية . كما أثر أوغست روبري حتى أواسط القرن التاسع عشر على الجيل الفني من الرومانسين ملهما إياهم بأحاديثه ، ورسومه ومجموعاته الشرقية لهذا اعتبره العديد من الباحثين «أب الاستشراق الفني» (٢٧) في فرنسا بعد غرو . إذ يعترف ديلاكروا نفسه في يومياته بتأثير روبري عليه في تصوير الأزياء ونسخها والأسلحة الشرقية فيقول في يومياته «رأيت لدى السيد أوغست نسخاً رائعة من لوحات الفنانين القدامى ، والأزياء ، وكذلك الجياد الشرقية المذهلة ، ولكن جيريكو للأسف كان بعيدا عنها ، كما رأيت لديه أزياء يونانية وفارسية وهندية» (٢٨) ويشير ديلاكروا إلى أنه «استعار منه بعض الأزياء . . . من ٧ إلى ٨ تموز ١٨٢٤» أي فترة عمله في لوحة «مذبحة هيوس» وبعد مضي عدة أيام كتب يقول «جاء أوغست لزيارتي في الرسم ، وكال لي الثناء مما شجعني كثيرا» (٢٩) . لقد أسس أوغست روبري لصورة حسية في الإستشراق الرومانسي طورها فيما بعد الرومانسيون خاصة بونغتون ، وهـ. فرنزي ، وديلاكروا ، وشاسريو .

أما تيودور جيريكو مؤسس الرومانسية في فن التصوير الفرنسي ، الذي شق درباً جديداً في استيعاب الواقع بواسطة الصور والموتيفات والمواضيع والدوافع ودائرة الاهتمام الفنية والإنسانية التي فرضها على الساحة التشكيلية آنذاك متزلا ضربة شديدة بـ «الكلاسيكية» ونظام الأكاديمية والأيدولوجية السائدة ، محدثا ثورة في حقل اللون «غنى العجينة اللونية، ومزج الألوان على سطح اللوحة ،

ولأنسياب ضربة الريشة ، وتضافر اللون والضوء . وثورة في بناء تركيبة سطح اللوحة . وجيريكو أول من كسر القالب في اللوحة التاريخية المتعلقة بموضوع حيوى مستقى من الواقع ، مبتعدا عن تنفيذ طلبات الجهات الرسمية وأيديولوجيتها ، في لوحته الشهيرة (سفينة ميدوزا ١٩١٩ ، باريس) .

في هذا المضمار بات جيريكو نيبا حقيقيا «لحرية الإبداع» والسير ضد التيار لدى إختيار النموذج الفني الذي يمجّد عذاب الإنسان ، ويدين السلطة ومشاريعها السياسية والإستعمارية . أما فيما يتعلق بالمواضيع الشرقية فإن جيريكو قد ترك العديد من اللوحات التمهيدية والرسوم ، والتخطيطات والليتوغرافيا التي تثبت إهتمامه بالموتيف الشرقي منذ سنوات إبداعه المبكرة ، ويترأى في هذه الأعمال بجلاء تنوع الموضوعات ، والتجديد في المعالجة الإبداعية لها .

رسم جيريكو في الفترة ما بين عامي ١٨١٠ - ١٨٢٠ سلسلة من اللوحات التي تضمنت صور «الجياذ» و«الفرسان» (الجواد العربي مجموعة ستيكر) و«الجواد التركي» اللوفر ، باريس) . من حيث الإسلوب فإن طبيعة التصوير لا تختلف عما بدأ الفنان غرو وكارل فرنيه سواء في وضع الفارس على الجواد ، وحركة الجواد ، وحيوية الزخارف المتنوعة التي تزين بها الأسلحة وعدة الفرس والأزياء الفاخرة للفارس . وهي في تماثل واضح لصورة «الفارس» وموتيف «الحصان» في فن المنمنمات الإسلامية ، وكنا قد أشرنا سابقا إلى عملية التأثير المباشر للمنمنمات على إبداع غرو (نسخ وتقليد المنمنمات الإسلامية) لقد شكل موتيف «الحصان» بفضل تطويره على يد الفنان جيريكو «أحد الصور المجازية التي تكونت منها المنظومة الايقونوغرافية الرومانسية . والحصان في لوحات الرومانسين رمز الجموح الروحي ، والحيوية ، والعنفوان ، والجمال المتناسق . وفي صورته كان يحاول الفنان جيريكو ، أن يحقق طموحه الإبداعى سواء في تنوع البنية التشريحية لجسد الحصان أو حسب فصيلته ، وطباعه ، وحركته .

وجيريكو كرومانسى شأنه شأن غيره من معاصريه تطرق إلى تصوير فصول من حياة بوناپرت ، بما فيها مشاهد من حملته المصرية . بيد أن جيريكو الذي

كانت له آراء ومواقف سياسية معارضة للحكم البوربونى الملكى ، غدا أول فنان فرنسي ليصور هزيمة بوناپرت في الشرق (وفى روسيا أيضا) ، وليس انتصاراته (ليتوغرافيا من سلسلة «صور من حياة نابليون ١٨١٨»)(٢٠) التي أعيد طبعها في كاتالوج كليان في جزئين . كما اهتم جيريكو بتصوير الشخصيات الشرقية («الملوك» ، مشحف إورليان) في الأعوام الأخيرة من حياته . وإن لم يتح القدر للفنان جيريكو أن يحقق فتوحاته الرومانسية في فن التصوير حتى النهاية غير أنه وضع أمام معاصريه الفرنسيين العديد من الاكتشافات الفنية الرومانسية في الشكل والمضمون على حد سواء تضافر اللون والضوء ، تزاوج الأدب والفن ، الفكرة والصورة ، الإنسان والقدر الواقع والخيال ، التاريخ والمعاصرة ، الروح والجسد ، الحياة والموت ، الحركة والجمود . والتي طورها من بعده معاصروه وبخاصة ديلاكروا ، لا سيما فكرة «التحرر» المستقاة من حرب التحرير اليونانية ، وموضوعات «الصيد» ، وقصص بايرون الشعرية الشرقية . وبفضل هيريكو دخل الأدب الرومانسي وخصوصا الشعر معادلة الصورة التشكيلية الزيتية في عصر الرومانسية الفرنسية المبكرة . وهي المرة الأولى في تاريخ فن التصوير الحديث التي يبدو فيها هذا التماثل أو التناسق الروحي والفكري بين الأدباء والفنانين على مستوى الإبداع والعلاقات الشخصية . إن عهد الإصلاحات شهد نقلة نوعية في المناخ الثقافي ، برزت في العلاقة الوطيدة بين مختلف ممثلي الثقافة من فنانين وأدباء وفلاسفة ومؤرخين جيريكو يستنسخ المنمنمات الشرقية ، والعديد من صور القوميات الشرقية وخاصة الزنوج «ان موتيف الزنجي لدى جيريكو مرادف للمتمرد على القيود ، ورفض العبودية ، والثورة إلى الحرية لذلك نرى الكثير من البورتريهات لزنوج في أوضاع مختلفة»(٣١) . إن أهم ما قدمه جيريكو لفن التصوير الفرنسي الرومانسي من حيث المضمون هو أعمال الشاعر بايرون الانكليزي «الرومانسي الأول في أوروبا» المتمرد على الواقع يعنفون الشعر . تشابه افكارها ومواقفها وعدم رضاها عن العصر (قد عاش جيريكو فترة في انكلترا مكنته من التوغل بعمق في مستجدات الرومانسيين الإنكليز سواء في حقل الأدب أو التقنية اللونية أي الشكل والمضمون) . ففي الأعمال الأخيرة للفنان

جبريكو كان يتم التحضير لتصوير قصائد بايرون الشرقية «الكافر» ، «مازييا» و«لارا» ، «عروس أيدوس» ، في سلسلة لوحات زيتية ، تعبر عن منظومة الصور الايقونوغرافية الرومانسية ، «صراع الخير والشر» ، «الصراع الإنساني» و«الحيواني» ، «موت البطل» ، البحث عن العدالة الإجتماعية ، الموت عشقا ، والموت دفاعا عن القيم الإنسانية . ونقاد ومسرحيون وموسيقيون . شكلوا فيما بينهم ما يشبه المتدييات Cenacles يلتقون فيها دائما ويتطارحون الآراء والانتاج الفني . من هنا نرى لاحقا أن العلاقة الوثيقة بين الأدباء والفنانين والموسيقين أدت إلى التداخل في الخطاب الثقافي على مستوى الإبداع ، وسجلت موتيفات وموضوعات محددة برزت في كل هذه الفنون كل حسب وسائله التعبيرية ، كما حققت حالة من التفاهم والتضامن حول ضرورة إيجاد منحى إبداعي جديد قادر على النهوض بالفن الفرنسي على مستوى العالمية . لذلك نرى أن إطار موضوعاتهم وإهتماماتهم كان يصب في اتجاه التمرد على المعايير الأخلاقية والجمالية السائدة ، بخلق اتجاهات منبثقة من حرص على الواقع في الفكر والطموح . والجيل الجديد من الفنانين كان يرى أزمة فرنسا سواء في التغيرات المستمرة للحكومة ، والمؤامرات والإغتيالات ، والقمع الدموي ، وتفاقم نشاط الجمعيات السرية ، والإعدامات السياسية ، وإنتشار الأفكار السياسية المناهضة للحكم الملكي . وما كانت تعانیه فرنسا في عهد الإصلاحات من نمو للطبقة البرجوازية وتراجع لنفوذ الأرستقراطية والعائلة المالكة وحتى الكنيسة ، فرضت واقعا مقلقا أمام الذين كانوا يحاولون الحفاظ على روح النظام الجمهوري وذلك بلفظ الأشكال الرمزية الكلاسيكية والدفاعية الدافيدية في الفن . فمن تبقى من تلامذته (غروبوات فنان يمجّد العائلة المالكة ولويس الثامن عشر في عدد من اللوحات «رحيل الملك لويس الثامن عشر» وإبحار الكونتيسة انغوليم» ، وجيروديه توفى عام ١٨٢٤ ، وجيرار أيضا عاش هذه الفترة محتضناً من قبل العائلة المالكة وبذلك فقد المذهب الكلاسيكي روحه الثورية وفكر الجمهورية ، وحتى أبسط مبادئ الحفاظ على القيم التي نادى بها (من خدمة يونابرت إلى خدمة لويس الثامن عشر دون قيد أو شرط . أما بيريول برودون ،

وميل ، وريفوال الذي حاول تصوير حياة فرسان وامراء القرون الوسطى في عدد من اللوحات : «نبل الفارس بيسار ١٨٠٨ - ١٨١٤» بإسلوب كلاسيكي بارد وجاف لم يستطع أن يحرز نجاحا في الوسط الفني حتى في سلسلة لوحاته عن «نبل تسيبون الإقريقي» و«الإسكندر المقدوني» وكذلك كيراثري ، ولانغلوا ، وفاراغونار الابن لم يستطيعوا إنقاذ الكلاسيكية من أزمتها .

أوجين ديلاكروا

يعتبر ديلاكروا الشخصية الرومانسية الأبرز في حقل الإستشراق ، نظرا لدخول الموتيف الشرقي نسيج لوحته الزيتية شكلا ومضمونا على مدار حوالى نصف القرن من الإبداع . فمنذ نعومة أظافره وحتى وفاته كان الموتيف الشرقي بمثابة الرديف الإبداعي الدائم التجدد ، والظهور ، ويفضله دخل الموتيف الشرقي منذ بداية تشكل فن التصوير الرومانسي الفرنسي اللوحة الزيتية الفرنسية في شتى أنواعها : اللوحة التاريخية ، البورتية ، صور البيئة والحياة "La peim-ture de genre" وقد بدأ الموتيف الشرقي بالمظهر الرومانسي في أولى أعمال ديلاكروا الشاب تلك التي أحدثت ثورة في الشكل والمضمون في فن التصوير الفرنسي ، وفي الإستشراق الفني ، وبها افتتحت «المعركة الرومانسية» ضد التيار الأكاديمي المحافظ . ولامراء في أن ديلاكروا يعد أكبر شخصية في الحركة الرومانسية ، وبما أن الرومانسية والإستشراق قد اندجبا في إبداعه في وحدة فنية متناسقة ، لذا فليس من قبيل الصدف أن يجذب الإهتمام الدائب لدى دراسة الإستشراق في فن التصوير الفرنسي لعصر الرومانسية . لقد ارتبط التجديد الإبداعي لديلاكروا الرومانسي منذ خطواته الأولى في الفن إرتباطاً وثيقاً بالنزوع نحو الشرق وحضاراته وفنونه . منذ عام ١٨١٧ بدأ ديلاكروا الشاب باستنساخ الأزياء الشرقية والأنواط والنقود ، والحلياد ، والأسلحة ، وبشكل خاص تقليد المنمنمات الإسلامية بشتى مدارسها (الإيرانية ، والهندية ، ومدارس آسيا الوسطى)^(٣٢) . وإستنساخ العديد منها الموجودة في متحف اللوفر آنذاك أو في حوزة السيد أوغست (حسب ما جاء في يومياته) . فترك العديد من الرسوم

والتخطيطات و«الليتوغرافيا» السائدة لهذه الفترة والتي تثبت بحثه عن لغة فنية جديدة أهمها : لوحات «المبعوث الفارسي» و«محطية المبعوث الفارسي» ، وبورتريه «ضابط تركي يعتمر والعمامة» ، وتميز بنزوع نحو الزخرفة والأرابيسك . وفي عام ١٨٢١ رسم اللوحة المائية «محطية» وفق تقاليد الروكوكو . وخلال فترة ما بين عام ١٨٢٢ - ١٨٢٣ رسم ديلاكروا عدة لوحات تمهيدية مثل «تركي يطلق النار» و«خلاسية» و«يوناني في الكمين» و«مشهد معركة بين اليونانيين والأتراك» و«يوناني جريح» كما رسم سلسلة لوحات مستلهمة من الواقع ، إحتلت موقع الصدارة آنذاك في حياة أوروبا والمثقفين الأوروبيين والفرنسيين . إنها حرب التحرير اليونانية ضد الأتراك التي استحوذت على إهتمام كل من جيريكو وبايروني الذي شارك فيها . (وسقط صريحا في إحدى معاركها) وشيلي واندريه كالفوس ، وسالومس ، وغيردي بونس والفردري فينسي وديلفين غاي وأ. غونار ولامارتين وباربييه، وورافلييه و. وم. أموبليه تاستي وليرين ، وهيجو . كما سافر إلى اليونان الفنان قسطنطين فيز كما كرس العديد من الشعراء أعمالهم للمناضلين اليونانيين ، ولا بد من الإشارة إلى أن موقف الرومانسيين هذا كان بمثابة تعبير عن حق الشعوب في التحرير . ففتحت أبواب مجلة «غلوب» المنبر الرئيسي للرومانسيين صفحتها لنشر الأنباء عن الحرب اليونانية ونشر الأعمال الأدبية المكرسة لتأييد نضال اليونانيين حيث وضع أعلام الفكر والفن معارفهم وقواهم وخبرتهم في خدمة حركة التحرر الوطني اليوناني. (٣٣) وكانت تقام الأمسيات والمعارض وتصدر الكتب المصورة عن تاريخ وضحايا الصراع اليوناني - التركي . ورأى الجمهور الثقافي الفرنسي ضرورة تأييد الشعب اليوناني الذي يجسد ماضي أوروبا المائتات . كما رأى بعضهم أن الصراع التركي - اليوناني هو صراع بين أوروبا المسيحية والشرق الإسلامي .

لا سيبا وأن اليونان استأثرت باهتمام الأوروبيين منذ القرن الثامن عشر لثقافتها العريقة والرفيعة ومثلها العليا الجمالية التي كانت منبع الهام الكلاسيكيين الجدد وأنصار الثورة الفرنسية ، ومؤيدي النظام الجمهوري . فالخضارة اليونانية

هي مهد الحضارة الأوروبية وهي رمز عزتها التاريخية والإبداعية . ولدى الإطلاع على ثقافة الماضى الرفيع (عبر البعثات الأثرية والدراسات) بات التلاحم بين الشعبين الفرنسي واليوناني مصيريا . في الثقافة (تقليد الكلاسية الفرنسية وتمثلها بالكلاسيكية اليونانية) وفي السياسة ارتبطت مصالح فرنسا بضرورة السيطرة على ولايات الدولة العثمانية . فضلا عن أن عدوى الثورة ، والتحرر إنطلقت من الثورة الفرنسية إلى الشعب اليوناني . وحين شنت اليونان نضالها من أجل الإستقلال عولت على تأييد الدول الأوروبية وتعاطفها وفي طليعتها فرنسا . وما تجل من توق الرومانسيين إلى الإهتمام «باليونانيين الجدد» في أوج تمردهم على النزعة الأكاديمية الرسمية والقوالب الكلاسية اليونانية المميزة لفن الكلاسيكيين عن طريق تناول الجيل الشاب منهم للمواضيع اليونانية هو إنجذاب إلى معالجة تاريخية للمعصر ، بروح ثورية ، ونزوع نحو «التمرد» و«الحرية» و«الاستقلال» ، والارتقاء بـ«الحاضر» إلى مستوى التاريخ العظيم والحروب من واقع فرنسا المأساوي ، إلى واقع يرمز ويستجيب إلى ما توق إليه الروح الرومانسية من حين إلى تحقيق الذات . فانعكست صور نضال الشعب اليوناني في الأعمال الأدبية والفنية الرومانسية بكافة أصنافها وفي عام ١٨٢٣ وبعد مضي عدة أشهر على الأحداث في جزيرة هيوس توصل ديلاكروا إلى قرار نهائي فكتب في اليوميات (ص ٢٦٠) يقول : قررت تصوير مشهد من المذبحة في جزيرة هيوس من أجل الصالون^(٣٤) وتعطينا لوحتان تخطيطيتان له «إحدهما مائية ، والثانية غواش محفوظتان في اللوفر» صورة عن الدرب الذي سلكه ديلاكروا في تجسيد فكرته .

اللوحة التاريخية :

ترجع بداية العمل في لوحة «مذبحة هيوس إلى كانون الثاني عا ١٨٢٤ . ففي هذه الفترة كان ديلاكروا غالبا ما يلتقي بالأشخاص الذين زاروا اليونان ، ويستوضح الأسباب الكامنة وراء الأحداث الجارية ، وكثيرا ما كان يزور أوغست روبير ، ويستعير منه الأزياء الشرقية (اليونانية والهندية والفارسية) ، ويرسم تخطيطات للأسلحة الشرقية . إن جل دراساته للموضوعات التشكيلية

والأشخاص التي رسمها آنذاك ترتبط بالشخصيات التي تشغل المكانة الرئيسية - من حيث المغزى والتركيب - في اللوحة القادمة .

ولم يصل ديلاكروا دفعة واحدة إلى الصيغة النهائية للوحة . ويظهر العديد من اللوحات التمهيديّة والتخطيطات التي رسمها في هذه الفترة . إن الرسام لم يتمكن على مدى فترة طويلة من إتخاذ قرار معين . وقام ديلاكروا ، علاوة على التخطيطات التي رسمها في فترة عامي ١٨٢٢ - ١٨٢٣ ، بإستنساخ لوحات الغرافيك من ألبوم «كارترأيت» . ومذكرات الكولونيل فوتيه^(٣٥) ، كما راجع الفنان أبحاث العلماء عن الشرق . ودوّّن في «مذكراته» بتاريخ ٤ آيار عام ١٨٢٤ ما يلي : «قرأت كتباً عن الشرق : «إفاستاز» أو مذكرات يوناني (الترجمة من الإنجليزية) ، ورسائل عن اليونان ومصر ، ومؤلفات سافاري ، وتاريخ مصر في عهد محمد علي بقلم ميتجين . . والأزياء التركية للمؤلف شيك ، ورسوم الغرافيك الموجودة في كتاب . «أخلاق وعادات الأتراك» تأليف روسيه النحات لعام ١٧٧٠»^(٣٦) . ويشير ديلاكروا هناك أيضاً إلى الرسام الإستشراقي الفرنسي ميلينغ الذي عاش في القرن الثامن عشر . وقد شاهد ديلاكروا أعماله الغرافيك قبيل البدء برسم لوحته . وكان أصدقاء الفنان وتلامذته يقفون أمامه بالملابس التركية كموديلات ، وساعدته هذه الرسوم التخطيطية على إستيضاح تركيب اللوحة المقبلة . فمثلاً استعان في رسم جسم الأسيرة بأميليا روبير ، بينما وقف كموديل أمامه صديقه بيريه لدى رسم صورة اليوناني في وسط اللوحة ، كما رسم ديلاكروا رأس الميت في مقدمة اللوحة من الموديل بروفو . ورسم أحد الصبية في الركن الأيسر من نوساو^(٣٧) . وبالإضافة إلى ذلك طلب ديلاكروا من صديقه سوليه أن يرسل إليه عدة مشاهد ل نابولي وتخطيطات للبحر والجبال من أجل خلق إنطباع كامل ومطابقة الوحة «للصبغة المحلية» . وكان ديلاكروا يأمل في سعيه إلى المواءمة بين الشيء المرسوم والواقع أن يساعده منظر نابولي المدينة الإيطالية الجنوبية على الإستعانة به كمنظر شرقي . وكتب في رسالة له «لا ريب في أن هذا سيلهمني لدى رسم المنظر الطبيعي في مشهد لوحتي»^(٣٨) . ولم يقتصر ديلاكروا على دراسة أشكال اليونانيين والأتراك ورسم الأزياء والأسلحة والرماح من

المنمنمات الإسلامية (٣٩) وأعمال الغرافيك الشرقية ، ورسوم الجياد الشرقية .
فصار «تدريجياً يستنسخ أيضاً أعمال الرسامين الفلانديين والهولنديين والأسبان -
من ممثلي الاتجاه التلوييني في فن التصوير (ودرس بصورة خاصة طريقة عمل
فيلاسكينز) . وفي ١١ نيسان ١٨٢٤ دون ديلاكروا في «اليوميات» : «ذلّكم هو ما
بحثت عنه طويلاً - الألوان الكثيفة ، المحددة والغامضة في آن واحد . والشيء
الأساسي الواجب تذكره هو - اليدان . واعتقد أن بالإمكان لدى الجمع بين هذا
الأسلوب في الرسم مع الخطوط الخارجية الواثقة والجزئية والمدروسة جيداً ورسوم
لوحات صغيرة ييسر» .

لقد كان ديلاكروا يبحث عن الألوان الدافئة التي تكشف محتوى الأبطال
الشرقيين وأشكالهم وتتواءم مع المهمة المتعلقة بكشف اللون عبر الموضوع
والنفسية . وعمد ديلاكروا في بحثه عن معالجة لونية جديدة مبدئياً إلى رسامي
المنابر الطبيعية الإنجليز ومنظومتهم اللونية (٤٠) .

وبعد أن تخلص من أغلال المدرسة الكلاسيكية ، وسعى إلى إستحداث
عقيدة فنية جديدة ، صار يتناول عن قصد تقاليد اللونين المتمين إلى المدارس
الأخرى من جهة ، ومن جهة أخرى - نظرية التلوين الإنجليزية ويوحد منجزاتها
في كل عمل لدى رسم الأعمال ذات الموضوعات الشرقية . وما بذله ديلاكروا من
جهد ودأب في تحقيق صورة فنية رفيعة قادرة على الأداء التام للفكرة الأساسية
التي قامت عليها يؤكد نزوع الفنان إلى إبداع متميز سواء في الصورة الرومانسية أم
الإستشراقية .

لوحة مذبحة هيوس :

في خضم «المعركة الرومانسية» عرض ديلاكروا لوحته «مذبحة هيوس» في
صالون عام ١٨٢٤ . عكست مذبحة هيوس المفزى الرومانسي للفن والحياة .
فمن خلال صورة نضال الشعب اليوناني ، تم التأويل والإشارة إلى صورة الواقع
الفرنسي ونضال الرومانسيين الشباب فيه ضد المذهب الكلاسيكي والأكاديمية ،
وضد سياسة عهد الإصلاحات بشكل عام . إن صورة صراع الشعب اليوناني

والأترك التي كانت متأججة آنذاك ، تحمل تأويل شتى أنواع الصراع : الشعب ضد الإستبداد ، وأوروبا والشرق ، والإسلام والمسيحية ، الحرية والإستعمار وغيرها . وحين تناول ديلاكروا موضوع الأحداث المأساوية لليونان المعاصرة فإنها حاول الكشف عن مأساة هي رمز للآلام والمعاناة البشرية بشكل عام . ويهدف أساسى يتضمن الدلالة على حرية الإبداع ، وتحرير طاقة الروح الإنسانية من قيود تُعيق تطورها . فمن الصعب حصر صورة «الصراع» الأيقونوغرافية الرومانسية في إطار واحد تتضمن الدلالة عليه . إن صورة «الصراع» لهذا الحدث الذي قام على أرض الشرق قابل للنطق بكل الدلالات والتأويلات التى ذكرناها أعلاه دون إمكانية التأكيد أو الرفض المطلق لأحدها نظرا لتعدد اشاراتها وتنوعها ، وكذلك إيجاءاتها وإيحاءاتها المكثفة . وما يمكن الجزم به هو أن ديلاكروا سعى من خلال صورة «الصراع» هذه أن يجسد تراجيديا العصر والتي هي جوهر التراجيديا الرومانسية ، دون ضيق أفق . فتراجيديا العصر تتميز كليا عن التراجيديا القديمة الكلاسيكية حسب تعبير هيجل «في كون أنه لم يعد القدر من شأنه أن يسحق البشر كما في العصور الغابرة ، بل أصبحت السياسة اليوم تلعب دور القدر في الأيام الحالية ، لذا فمن شأن السياسة أن تستخدم في التراجيديا بإعتبارها قدرا جديدا ، وقوة لا تقهر تفرضها الظروف ، ويتعين على الفرد الخضوع والإنصياع لها» (٤١) .

لقد وضع ديلاكروا عصارة معرفته الفنية بفنون المدارس الأوروبية وبفنون الشرق وحضارته . ونجحت في هذا العمل نزعت الرومانسية التوليفية في تشكيل عالم اللوحة الزيتية وفي طرح رؤية فلسفية - جمالية للواقع تجسد ما قاله ستن달 عن «أن الرومانسية في جميع الفنون هي ما يصور الناس في زماننا» (٤٢) . إنطلاقاً من مبدأ العقيدة الرومانسية بالإحساس المرهق بالعصر ، وبالتفاعل مع الحدث الآني الملتهب أو المتوتر . لا بد للفنان أن يبحث بالإعتدال على منجزات علم التاريخ وقوانين المذاهب الجمالية والأخلاقية المميزة لعصر ما أو لشعب ما ، عن إمكانية تخليد لحظة واقعية أو حدث واقعى وادخاله سياق التطور التاريخي للإنسانية . وهو في عودته إلى مصادر شرقية متنوعة ليخدم كمال الصورة لفكرته ،

إنما سار على هدى النزعة المعرفية في اللوحة التاريخية التي بدأها دافيد (حين لجأ لقراءة التراث الفني الجاهلي اليوناني واستنساخ صوره في فن النحت بشكل خاص) وجيريكو (الذي قرأ كل ما كتب عن حادثة «سفينة ميدوزا» والتقى بمن نجا منها وقام بعمل عدة لوحات تمهيدية قبل الوصول إلى الشكل النهائي)^(٤٣). فكيف رأى ديلاكروا «مذبحة هيوس» وكيف صورها ، وما هي إضافته الإبداعية والمعرفية في حقل فن التصوير الرومانسي ، والإستشراق الفني؟

إن تركيبة البناء العضوي العام للوحة «مذبحة هيوس» تجسد مبدأ التفاعل بين المتضادات، وثنائية الشرق والغرب الأزلية ، وإزدواجية الشخصية الرومانسية في رؤيتها للواقع ، وحنينها للمثالية الروحية ، فصراع الخير والشر أبدي ، وهو لدى الرومانسي ديلاكروا الموضوع المفضل المثقل بالإلياءات والإشارات والدلالات (والرومانسيون يستخدمونها لنقل حالتهم الشخصية الروحية في صراعهم مع الواقع الذي يرفضونه ليرسموا بديلا له في وجدانهم وإبداعهم) لأنها ترمز إلى واقع العصر ، وواقع الحال الشخصية وينقسم بناء اللوحة إلى جزئين في كل جزء يتركز حدث : الجزء الأمامي يمثل حشد صور ضحايا المذبحة التي قام بها الأتراك (تبدو صورة الفارس أو القائد التركي الممتطي صهوة جواده بمهابة المتصر وهذه الصورة نسخها ديلاكروا من إحدى المنمنمات الفارسية^(٤٤)) بالتفصيل بينما يغطي خلفية اللوحة صورة الحرائق المشتعلة من جراء المعارك على أرض هيوس . والجزء الأمامي هو محطة «للحدث» الذي يدور في الجزء الخلفي ، وهو نتيجة أو «ضحيته» . فالبطل الرومانسي ضحية قدره دائما ، والفنان الرومانسي كان يقدم على تصوير المشاهد التي يعبر فيها البطل عن نفسه . إن حالة إندماج الرومانسي مع أبطاله هي ظاهرة الأدب والفن آنذاك ، لذا ينطلق البطل في أعمال الرومانسيين عن رؤيتهم للحياة والتعامل مع أحداثها . وصورة إنتصار «الشر» هي صورة رومانسية ناتجة عن «اتجاه لدى فنانني تلك الحقبة إلى إقتناع بالاقدام على تصوير مشاهد العنف فقط حين يولى الخطر أو بتصوير مشاهد حرب التحرر بعد النصر النهائي»^(٤٥).

وقد قسم ديلاكروا أبطال لوحته «مذبحة هيوس» إلى جماعتين لكل واحدة

منها مركزها المتميز بمدلول معين : صورة القائد التركي - كبطل سلمي يرمز إلى التسلط والشر والجريمة (من الناحية الأيقونوغرافية شبيهة بصورة قادة الجيش الفرنسي في لوحات الإستشراق عصر بوناپرت ولكن بأدوار معكوسة) . وصورة الشعب اليوناني (أطفالا ونساء وشيوخا) . كبطل إيجابي يرمز إلى «العداب» ، و«التضحية» بالنفس ، و«التمرد» على الطغيان ، والموت من أجل مبدأ الحرية . ولجأ ديلاكروا إلى مبدأ التّضادّ بين الضوء (في تسليطه على ضحايا المذبحة) والظل (تظليل صورة القائد التركي) من أجل تحقيق وحدة «درامية» متناسقة بتوجيه حزمة ضوئية إلى الأبطال الإيجابييين من حيث الفكرة (المعجوز الجالسة ، والأم التي تنازع سكرات الموت وبين ذراعيها طفلها ووجه القائد التركي في الجهة اليمنى) . وهذه الطريقة في تركيب وتنسيق وحدة الحدث تساعد الفنان في التغلب على تمزقة اللوحة إلى أقسام . ولغرض إظهار إحتدام المشاعر العاصفة في حنايا أبطاله يركز على التّضاد في الضوء والظل ، بتشديد التناقض والتنوع في الحركات والأوضاع لأجسادهم المضطربة ، والمتوترة . كما يستخدم مختلف التعبيرات في العيون والوجوه لينقل الحالة الدرامية والمعاناة الروحية العارمة .

ونجّلت في هذا العمل بجلاء نزعة الفنان إلى المعالجة التشكيلية في تصوير الأزياء ، والتفاصيل وزخارف الأقمشة الشرقية وغيرها . ففي هيئة الفارس التركي يبدو الفنان متأثراً بالمنمنمات الشرقية تأثراً مباشراً ، فنجدته يرسم بإمعان وبالتفصيل الزخارف والنقوش وتفاصيل الزي ، وعدة الحصان ، وزخارف العمامة ، ويختلف عن جيريكو في نزوعه إلى تثبيت الدقيق للمصانص الأثينية (كان جيريكو يكسب أبطاله مظهراً خارجياً إنسانياً عاماً و«كسمبوليتياً» ، حتى أنه لم يَصُبْ إلى إكسابهم الصبغة المحلية والإهتمام بالعمارة والملابس «المهتة» الخارجية) . وتبدو لدى جيريكو على الأغلب كماؤسة إنسانية عامة ، وليست شرقية ، أما ديلاكروا فنراه يسعى إلى تثبيت الصبغة «المحلية» عبر نقل المسحة الشرقية ، والسات «الأنثوغرافية» المميزة لأبطاله . ومن هنا ينبع الإهتمام بالمسحة الشرقية الساطعة ، وزيادة الإهتمام بالملابس ، والإكسسوار . وغدت الألوان الزاهية الشرقية بالنسبة إلى ديلاكروا بمثابة أساس لبناء التلوين) .

لقد أحدثت لوحة ديلاكروا إنقلاباً معيناً في فن التصوير الزيتي يكمن في إضعاف المبدأ التصميمي - المعاري (الكلاسيكي) وتقوية المبادئ اللونية . وقد توجه الفنان من أجل القيام بهذا الإنقلاب إلى الشرق ، وإلى صوره التعبيرية ، والتلوين الزخرفي الزاهي . وهنا يمضى ديلاكروا أبعد كثيراً من غرو وجيريكو ، منتهكاً القواعد المألوفة . فهو يستخدم الألوان النقية ، ويقابلها بالتضاد الحاد . والألوان اللوحة تحدد بنفسها السمة التعبيرية الإنفعالية للحدث وتسلب لحد كبير ما كان يتسم به الخط والتخطيط من أهمية سابقا . ولئن قام جيريكو «بثورة تركييبية» في لوحة «سفينة ميدوزا» فإن ديلاكروا مضى أبعداً في تحقيق «الثورة اللونية» ، معطياً لوحة «مذبحة هيوس» المبادئ الأساسية للشكل الفني الرومانسي ، حيث يعتبر اللون الوسيلة الرئيسية للغة الفنية . وقام المبدأ اللوني لموضوع التصوير على أساس التوزيع المنطقي للألوان ، علماً بأن اللون يمضي بإذعان في أعقاب التخطيط . إن تبديل الخطوط بالأشكال المحيطة يعتبر في ذاته ثورة في تقنية فن التصوير . ويتجاوب الإصلاح اللوني الذي قام به ديلاكروا ، ويتراءى هذا بجلاء في أزياء الأبطال الشرقيين ، مع ما أسماه الفنانون الإنجليز بالجازدية "Pittoresque" وقد أصبح أساساً له استخدام «الصبغة المحلية» والألوان الشفافة والإنعكاسات ، والأصباغ المكتنزة الكثيفة ، وتوزيع الظل والضوء . ولدى تصوير خلفية المنظر الطبيعي لا يوجد ضوء شديد أو ظلال قائمة ، بل «كتلة» ما ملونة لكل شيء . إن هيئة الملابس الشرقية وتصوير الشرقيين يستحث على بلوغ «الأوج» في التصوير ، بإعطاء الرسام ثروة من الأشكال والألوان .

وعمل ديلاكروا ، على تحرير الموضوع الشرقي من القوالب المعمارية والإثنية الإحتفالية للعصور الماضية ، يرسم أبطاله في الهواء الطلق ، مقدماً على التجديد المقصود في مضمار رسم المنظر الطبيعي أيضاً . أولاً ، نراه يتخلى عن الخلفية المعمارية التقليدية التي كانت الزامية باعتبارها عنصراً مكوناً من عناصر اللوحات المتعلقة بالشرق في اللوحة التاريخية وكان غرو وجيروديه وفيرنيه وفوريان وجيريكو (في لوحته «مشاهد من حرب اليونانيين من أجل التحرر» ، ١٨٢٢ - ١٨٢٣ ،

وريتشموند ، المتحف الفني في فيرجينيا) يجعلون العمارة جزءاً لا يتجزأ من تركيب اللوحة . وثانياً : - ولعل هذا هو الشيء الأهم - يجري تغييراً أيضاً في تقنية رسم خلفية المنظر الطبيعي . كما أن ديلاكروا يرسم بحرية ، وبالفراشة العريضة ، وباللمسات الكبيرة ، متجاهلاً تماماً «أصول التصوير» الأكاديمية . ولربما يتجلى في هذا تأثير كونستابل الذي ترك في ديلاكروا الشاب قبل لوحة «مذبحة هيويس» تأثيراً بالغاً^(٤٦).

ولم تكن لوحة الفنان الفرنسي لتدل فقط على ظهور شكل جديد في فن التصوير ، بل وكذلك على مولد موضوعات جديدة . وكان أول عمل في الفن الفرنسي ذا موضوع معاصر له علاقة بالإستشراق الفني من الطراز الرومانسي . أما فيما يتعلق بالرسمين الشباب المعاصرين فقد طرح ديلاكروا أمامهم بلوحته مسألة علاقة الفن المعاصر بالواقع ، وضرورة إهتمام الفنان بالقضايا الآنية ، وطرح مسألة التوغل في روح العصر وفي روح الإنسان المعاصر ، وليس الفرنسي أو الأوروبي فقط ، بل الإنسان العالمي الذي يجسد المبادئ البشرية العامة . ويبدو كما لو أنه وضع الرأي العام الأوروبي وجها لوجه أمام المشاكل الإنسانية العامة ، التي تشغل الإنسان في الشرق والغرب على حد سواء : فالآلام واحدة ، والسعي إلى الحرية والإرادة واحد .

لقد رسمت لوحة «مذبحة هيويس» في الفترة التي كان تناول التاريخ يعتبر الإمكانية الوحيدة للاستجابة إلى الأحداث المعاصرة في فرنسا وكتب ب . ريزوف يقول : «قد يبدو أحياناً أن التاريخ لم يكتسب تلك الأهمية في الحياة الروحية للبلاد ، كالتي اكتسبها في تلك العقود من السنين بالذات . فقد أقصمت بالزعة التاريخية النظريات السياسية والأفكار الطوباوية الإجتماعية ، وحل التاريخ تقريباً محل الأبحاث الفلسفية والإبداع الفني ، أو بالأحرى حدد هذه وذلك بأسلوبه نفسه : إذ تحولت الفلسفة إلى فلسفة التاريخ وتاريخ الفلسفة ، وأصبحت الرواية «رواية تاريخية» ، وبعثت في الشعر القصائد التاريخية والأساطير القديمة ، أما فن التصوير الذي نحلى عن «العري الطبيعي» فقد صار يتناول الأزياء القديمة ، بينما راح رجال السياسة يستشهدون بالتاريخ دائماً»^(٤٧).

وبعد أن كان قد تحلى الفنانون الفرنسيون عن الموضوعات اليومية الآنية اختاروا سبيلين للتعبير المجازي عن أفكارهم وهما : الرجوع إلى الموضوعات القديمة، أي تناول الموضوعات «خارج الزمن» و«الأزلية» ، والأبطال من النبلاء الأشراف ، والجمال البلاستيكي «المثالي»^(٤٨) وتصوير الأحداث الرومانسية المأخوذة من التاريخ القومي ، وبالدرجة الأولى من تاريخ القرون الوسطى ، أو تاريخ الشرق ، حيث تجلب الاهتمام المميز للرومانسيين برسم الأزياء التاريخية والحياة اليومية والآثار المعمارية للعهد الماضي . وسعوا بواسطتها إلى الكشف عن حقيقة المعاناة الروحية «وجوهر الإنسان التاريخي ذاته» . وفي الحالتين الأولى والثانية اتسم بأهمية كبيرة موضوع اللوحة ، الذي يتيح الجمع بين الحقيقة الأساسية المعاصرة الملموسة (لا بالتصوير بل بالإيماء) ومثيلها التاريخي (أو مثيلها من حياة المجتمع الشرقي) . وبالتالي فإن «التأويل» المطرد للأعمال يبدو صعباً بدون إستكناه الحادثة التاريخية أو الإستشراقية ومقابلتها بالأحداث الواقعية للقرن التاسع عشر . ويتوقف نجاح اللوحة إلى حد كبير على كيفية توصيل الرسام إلى توفيق الشريحتين الواقعية والتاريخية (الإستشراقية) . أما بالنسبة لديلاكروا فإن دمج التقاليد بالتجديد كان يكمن في دراسة تاريخ الماضي الفني والسعي إلى إبتداع تاريخه نفسه . ولا ريب في أنه لجأ لدى رسم أول لوحة ذات موضوع شرقي إلى التراث العظيم للفنانين القدماء ، لكي يبلغ في النتيجة - كمال ووحدة وتمام التركيب . لكن ينبغي لكى تجمع هذه الإستنساخات والتفاصيل كافة وقطع الإكسسوار في كل واحد ، ومن إمتلاك وقدرة على التصور غنيتين ، مما يتيح تحويل وإعادة غرس كل ما أنجز من أجل الشكل الحق والتعبير الصادق . ويفدو مبدأ وحدة التنوع والتكامل العضوي لمجموعة عناصر اللوحة بالنسبة إلى ديلاكروا «الصفة الرئيسية للعبقريّة» ، التي يجب عليه أن يجيد تنفيذهما وتنظيمهما وجمع أقسامها ، وإحاطة هذا كله بنظرة أوسع وأكثر صدقا^(٤٩) . كان واقع الشرق في العشرينيات .

من القرن التاسع عشر يرتبط ارتباطاً وثيقاً بواقع الشعوب الأوروبية . وما حققته الإنجازات الإستشراقية الأوروبية من فهم واستكناه هذا الشرق ، جعل

الموتيف الشرقي قابلاً للتأويل في مغزاه ، وفي تعابيره المجازية ، وصلاته الرمزية بأحداث العصر . كتب ديلاكروا في يومياته يقول «يمد فن التصوير جسراً غامضاً بين الشيء المصور والمشاهد . فالأخير يرى أشياء وأشخاصاً واقعين ينتمون إلى العالم الخارجي لكنه يفكر في دخيلة نفسه في الهدف الحقيقي الكامن وراءه ، والفكرة الحقيقية للذين يعتبران ملكاً لجميع الناس» (٥٠) . إن أية لوحة تشكيلية ترى وتفك رموزها وفقاً لرؤية المشاهد من جهة وثقافته الفنية بالعصر الفني أو الأسلوب الفني الذي تنتمي إليه اللوحة . ولوحة ديلاكروا «مذبحة هيوس» التي تمثل ثنائية الشرق والغرب ، الخير والشر ، الحرية والعبودية ، الموت والحياة ، قد تفسر أو تأول للوهلة الأولى على أنها «بيان» إستشراقي - جديد يكن رؤية عدائية وسلبية للشرق في وضعه للبطل الشرقي المسلم في موقع السلبية (رمز الشر) ووضعه للبطل الأوروبي المسيحي اليوناني في موقع الإيجابية (رمز الخير) . في الحقيقة لا يستطيع أحد أن يجزم بحتمية «نقاء» أو «ترف» فكر ديلاكروا الفني والمعرفي في هذه اللوحة بالذات عن التراث الإستشراقي الأوروبي الذي قام أساساً على نظرة تناقض ديني وسياسي تبلورت في تبرير مصالحه الإستعمارية في الشرق فكما رأينا أن ديلاكروا لجأ تقريباً إلى كل التراث الفني الإستشراقي ومصادره المختلفة بحثاً عن النماذج الفنية الأولية للوحة (والتي أشار إليها في يومياته أثناء عمله على إنجاز هذه اللوحة) بدءاً بفناني التيار اللوني للقرن السادس عشر والسابع عشر والذين ظهرت أولى ملامح المؤثرات الشرقية في أعمالهم . ومثال ذلك صورة «المرأة العارية» التي يقبض عليها القائد التركي التي تمثل شخصيات «الأمازونيات» بريشة روبنز ، وصورة المرأة المعجوز مأخوذة من لوحة «وضع الجثمان في التابوت» بريشة تيتيان ، وتردده الدائم على متحف اللوفر لرؤية العجينة اللونية لدى فيلاسكس ورمبرنت ، وإطلاعه على البومات الفنانين والرحالة الأوروبيين للقرن الثامن عشر (خاصة ميلنغ وروسية وغيرهما) . والشبه القائم مع لوحة جيروديه بالأخص في تأويل شخصية «البطل الميت» في الجزء الأمامي من لوحة «انتفاضة القاهرة» ، والعمل بمبدأ التناقض في تركيبة البناء العضوي العام كما في لوحات الفنان غرو (توزيع الأشخاص إلى مجموعتين ،

والتضاد في العنصرين الجسدي والروحي ، والتشابه في المعالجة التشكيلية لأوضاع بعض الشخصيات) وكذلك لجوءه إلى النصوص التاريخية التي كتبها الأوروبيون عن الشرق والفنون الشرقية وبخاصة فن المنمنمات الإسلامية . كل هذه المعطيات إنما تؤكد طموحاً نحو خلق صورة فنية جديدة أكثر عما تشير إلى إتجاه أيديولوجي لخدمة السياسة الإستعمارية في الشرق لاسيما وإن ديلاكروا رسم هذه اللوحة إبان فترة الأزمة بين الرومانسيين والأكاديميين الفنية التي كان يشرف عليها المحافظون في الفن والسياسة معاً ، فقد كتب ستندال عن تلك الفترة يقول: «نحن نقف على شفير ثورة أو إنقلاب في الفنون الجميلة . فاللوحات الكبيرة التي تتضمن ثلاثين شخصاً عارياً مستنسخين من النماذج اليونانية الرومانية القديمة كانت بلا مراء ، ظريفة حقاً ، لكنها بدأت بإثارة السأم لدينا»^(٥١) . هذا الواقع وضع جيل العشرينيات من الشباب أمام حاجة ماسة إلى البحث عن أشكال فنية جديدة من أجل التعبير عن موضوعات معاصرة ، والإرتقاء بالفن الفرنسي إلى مستوى العهود الماضية ، وإلى هذا أشار هيجو قائلاً «ليس العطش إلى التجديد هو الذي يخلق العقول ، وإنما الحاجة الحقيقة - والحاجة الماسة لها»^(٥٢) فالبحث عن أشكال وموضوعات قيمة قادرة على منافسة مدرسة دافيد الكلاسيكية ، هو الدافع الأساسي لديلاكروا نحو نسخ الشكل الفني الشرقي وتقليده واختيار موضوعات شرقية تحمل التأويل والرمز إلى واقع فرنسا ، والإنسان بشكل عام ، إنسان القرن التاسع عشر حيثما وجد .

لقد درس ديلاكروا الإستشراق الفني لأول مرة كمقولة استيتيكية إزاء الخصوصيات المحددة للعقيدة الرومانسية . ونجده في هذا يعطي مثالا شيقا لتطور التفكير المجازي ، بأن يربط - كما يبدو - ما بين الإنجهاين المتناقضين ، أي المجازي والرومانسي - في رمز واحد .

ولا بد من الإشارة أيضاً إلى أن ديلاكروا ، شأنه شأن جيريكو ، قطع الصلة في مجال اللوحة التاريخية مع مدرسة دافيد ، بأن جعل موضوعاً للوحاته اللحظة التي تبلغ فيها الأحداث ذروتها ، وتكون في الوضع الدراماتيكي والحنى والصداق ، وليس «بعد إنتهاء الأزمة» . وكانت روحه الرومانسية تتعطش إلى

التعبير عن الحالات المتوترة والدراماتيكية والمضطربة ، وسعى إلى إظهارها في أوج الحركة العنيفة أو الآلام . لهذا فقد زاد ديلاكروا من حدة ما تضمنته سابقا لوحات غرو (ديناميكية تركيب اللوحة ، التعبيرية في إظهار المعلدين ، وإزدراء الحرب) . وساعدته الموضوعات الشرقية في ذلك . وحين أظهر هزيمة البطل وليس إنتصاره الباهر تخلى نهائياً عن أساليب إظهار البطولة في الحرب (بروج فن المواضيع التاريخية إبان عصر الإمبراطورية) ، كما تخلى في الوقت نفسه عن القواعد البنائية للتركيب الكلاسيكي لمشاهد القتال (وفي هذا المضمار بقي نصيراً لغرو وصاحب «سفينة ميدوزا- قنديل البحر») .

وهناك مسألة هامة تسترعى الإنتباه وتستوجب اتصاف ديلاكروا بالفنان الإستشراقي الأول في الحقبة الرومانسية ، وهي أن هذا الفنان كان يجذبه عالم الشرق الذي لم تتغير معالمة الروحية والأخلاقه وقيمة المتناسقة مع معاييره الجمالية . فالأزياء الشرقية والفنون الشرقية هي تاريخية (تعود إلى القرون الوسطى) والعادات والتقاليد مازالت تربط الإنسان بتاريخه وجذوره المعرفية الأولى : الإسلام بوصفه منظومة فكر ديني وديوي . فضلاً عن انسيابية الشخصية الشرقية بالطبيعة ، التي تؤكد فطرة العلاقة بالطبيعة ، وتماسك الفرد بعلاقته ببيئته . خلافاً للإنسان الأوروبي آنذاك الذي فقد توازنه إثر تطور الصناعة والعلاقات الرأسمالية وما نجم عنها من ثورات وحروب . والغاية لدى ديلاكروا في دأبه على إستسناخ كل ما يمت لعالم الشرق وفتونه بصلة ، وإيجاد يتابع خاصة به لاتجاه فني جديد على مستوى العالمية والتاريخية . فلم يشكل الدرب المطروق عقبة بالنسبة إلى المعرفة ، بل كان دعماً لها ، لأن معرفة المرء لما يبحث عنه ، تستحث - بصورة لا مثيل لها - عملية المعرفة وتضاعفها في لمح البصر (٥٣)» من هنا منبع التفاؤل وحرص الرومانسي ديلاكروا وثقته بإمكانية الإستفادة من الشرق في تحديث الإسلوب الفني الجديد . لا سيما وأن لوحته الشهيرة كانت الضربة الأولى الموجهة إلى «الكلاسيكية» ، باستبدالها المعايير الفنية الشرقية بدلا من اليونانية - الرومانية القديمة وبموضوع معاصر . وبخاصة أن هذه اللوحة جذبت فوراً إهتمام المشاهدين والنقاد الذين لاحظوا فيها عنصر التجديد والميزات

التي يوسعها أن تحرق الفن الفرنسي من القوالب الجامدة والأشكال القديمة التي تحولت إلى قوانين ثابتة (ستندال ، وتيير ، وأ. جال ، وغيرهم من النقاد دافعوا عن هذه اللوحة) بينما إنحالت الهجمات العنيفة على ديلاكروا من قبل ممثلي المدرسة الكلاسيكية ونقادها . وكتب تيوفيل غوتيه مؤرخاً هذه الحقبة يقول في ذكرياته «لقد إنحالوا على الفنان بالألفاظ النابية ، وبالشتم واللعنات ، حتى أنه كان من العسير إيجاد عبارات أكثر خشونة وفظاظة وخزياً . إذ وصفوه بـ«الهمجي» و«المهوس» و«المجنون» و«المخبول» (٥٤) .

ولو أن هذه اللوحة كانت ترفد أو تصب في مجرى المؤسسة الرسمية الفرنسية (الأكاديمية) أو (تجدد العدا للشرق والإسلام) ، أو تدعو إلى ضرورة السيطرة على الشرق لما جوبت بهذه الهجمة المنظمة من أعلام الثقافة الرسمية السائدة ، فقد افتتحت هذه اللوحة بداية طريق شاق أمام ديلاكروا بعلاقته بالأكاديمية التي رمت بالحرمان فترة طويلة ، ولم تعترف به فناناً وطنياً كبيراً وعضواً في أكاديمية الفنون حتى عام ١٨٥٧ ، كما افتتحت بداية اتجاه فني رومانسي في فرنسا أحدث إنعطافاً جذرياً في تطور الإستشراق من حيث الفكرة والصورة معاً . ويعود الفضل إليه في أن يدخل الإستشراق الفني منذ العشرينيات ديناميكية تطور الأنواع الفنية الرومانسية المتمثلة في اللوحات التاريخية ، والبرترية و«العاريات» وصور الحياة والبيئة ، وأن يبقى ديلاكروا أكثر المتعاملين مع الإستشراق جدية وحرية نظراً لتركيبته الشخصية الإبداعية . ففي عصر الإصلاحات أستاذ الإستشراق باهتمام كل رومانسي فكتب دكتور هيجو عن هذه الفترة يقول : «كنا في عصر لويس الرابع عشر هيلينيين ، أما الآن فنحن استشراقيون . ولم نعرف من قبل أبداً هذا الإنجذاب العام إلى آسيا ، من الصين إلى مصر ، والنتيجة أصبح الشرق كـ«صورة دينية» و«كمعبود» ، وبمناخ شغلنا الشاغل جميعاً ونحن ندرس العصر الحالي عبر منظور القرون الوسطى ، والحضارة القديمة للشرق» (٥٥) . تطرق للموضوعات الشرقية في العشرينيات العديد من الرسامين (مثل شامارتان ، وأ. شيفر ، وك. روكبلان ، وأ. فوربان وغيرهم) ، غير أن الإستشراق لم يشكل في إبداعهم اتجاهات فنية أو منبعاً للإلهام بقدر ما هو «موضة»

عابرة أثارها الإهتمام الكبير الذى أبداه الجمهور الفرنسى بالحرب التحررية اليونانية . ففي صالون عام ١٨٢٦ مثلاً عرض الفنان الرومانسي آرئ شيفر لوحته «آخر المدافعين عن ميسالونغا» . دورترىخت ، متحف آرئ شيفر) . ولم يتجلى في تركيب اللوحة واختيار الموضوع أي «عناصر تجديدية» ولم يفلح الفنان في تجنب «التصنع» والحذلق المسرحية في إعطاء الزخم الدرامي للحدث . بالرغم من تحليه عن منطق التركيبة المجابية "Frontality" والتشديد على مبدأ الجمود - والملاحم المجردة من أية صفة محلية أو قومية في توزيع أدوار الشخصيات ، ومع وجود نواقص تركيبية للبناء العام للوحة فإن لوحة شيفر تتميز بالأهمية الآنية للموضوع المستوحى من أحداث العصر والنطاق بدرامية الواقع الإنساني ، في تأويل الفكرة وبعض الشخصيات (النساء المتحبات في مقدمة اللوحة والجانب الأيمن منها) ، والصدق في تصوير الأزياء و«البرانس» اليونانية . وتجدر الإشارة إلى أن شيفر حاول اللجوء إلى منطق الإيحاءات والإشارات الدينية ليدلل على رؤيته لصراع اليونانيين والأتراك كصراع بين المسيحية والإسلام حيث تبدو في اللوحة مجموعة الرجال السائرين خلف النساء حاملين الصليب والرايات كرمز للإيمان الراسخ بالنصر المسيحي . ومن حيث الأسلوب فإن شيفر لم يستطع أن يخلق وحدة درامية «للحدث» لا بواسطة اللون ، ولا بواسطة الحركة ولا باتقان منح التعابير الإنسانية في الأوضاع وفي تعبير الوجوه . فقد خلت لوحته من النزعة التعبيرية المتألقة ، والديناميكية الروحية التي أسبغها ديلاكروا على أبطاله في «مذبحة هبوس» . فضلاً عن أن شيفر لم يستطع التخلص من الطابع البلاستيكي الجمودي في حركات الأيدي المصطنعة على غرار لوحات برودون وغرو وجيروديه للتعبير بحركة اليد المرفوعة إلى أعلى كرمز للمعاناة والفجعة وطلباً للنجدة . هذا وبقيت الموضوعات المصرية تشغل أذهان الرومانسين الشباب كصدى لحملة بونابرت الشرقية من جهة ، ويوصف مصر باباً مفتوحاً أمام الفنانين الفرنسيين لينهلوا من حضارتها ، ولتمرين ريشتهم بموتيفات قادرة على تجديد دم الإبداع فيهم . فبالإضافة إلى فوربان وهوراس فزنيه تناول الموضوعات المصرية في لوحاتهم كل من بيلانجية وهاييم وشامارتان

وغيرهم. عرض فوريان في تلك الأعوام لوحتان «خرائب تدمر» و«خرائب في الصعيد» ، وعرض ييلانجيه لوحة «ذكريات عن «أبوقير» صالون عام ١٨٢٤ وعرض هيم لوحة «الإستيلاء على القدس» ، كما عرضت في صالون عام ١٨٢٧ سلسلة من اللوحات والرسوم التي أنجزها شامارتان أثناء رحلته إلى الشرق عام ١٨٢٦^(٥٦) (حيث زار اسطنبول ومصر) . وقد صور في هذه الرحلة بورتريه لحاكم مصر محمد علي باشا مفتتحاً بذلك الطريق أمام معظم الفنانين الفرنسيين والأوربيين الذين زاروا مصر وصوروا حاكمها بحيث تشكلت حتى أواسط القرن التاسع عشر سلسلة من البورتريهات التي تمثل مراحل متعددة ويمواصفات متنوعة لشخصيته تصلح لأن تكون مجالا لدراسة ايقونوغرافية مستقلة بذاتها) . حاول شامارتان أن يلج عالم الشرق السياسي بلوحة تاريخية مستقاة من واقعه المعاصر وهي لوحة «المذبحة الانكشارية» عام ١٨٢٧ ، متحف روشفورد) غير أنها من حيث النسق الايقونوغرافي لم تشذ عن قاعدة فئاني عصر الإمبراطورية الأولى ولا عن لوحة هوراس فرنيه «مذبحة المالك» . بيد أن شامارتان أفلح في التعبير بصورة أدق عن اللحظة المأساوية نفسها وعن التوتر الإنفعالي للمذبحة التي طالت الشرقيين . مع محاولة لإعطاء صورة واقعية لنمط العمارة المحلية في اسطنبول حيث يظهر في خلفية اللوحة مسجد السلطان أحمد الشهير . الذي يقوم دوره على الإشارة إلى «مكان» المذبحة كما تعيد إلى الأذهان تركيبة اللوحة التي تصور مجموعة الإنكشارية السائرة من اليسار إلى اليمين لوحة «انتفاضة القاهرة» للفنان جبروديه ، لكن شامارتان يصور إناساً يرتدون أزياء بسيطة وعادية وغير احتفالية خلافا لما هو الحال في لوحة جبروديه الذي ركز جهده على العناصر الديكورية والإكسسوار في صورة «الأمير الشرقي» المقتول بالزي الوطني الأثيق . كما يلاحظ في عمل شامارتان التكلف في توزيع سياق الحدث والشخصيات وحتى شكل تعابير وجوههم المسرحية ، والإيحاءات المصطنعة في حركات الأشخاص وأوضاعهم وخاصة شخصية الفارس المحتطي صهوة جواد أبيض - البطل الرئيسي - وكذلك يد الجندي المرفوعة في المقدمة التي تشبه طريقة تصوير جنود نابليون في لوحتي «معركة أبوقير» و«معركة الأهرام» للفنان غرو) . إن زيارة

شامارتان للشرق وإن كانت أول زيارة لرومانسي فرنسي غير أنها لم تؤصل في الإستشراق الفني طابعه الرومانسي الإبداعي (بقي شامارتان مقلداً لغيره من فناني الإستشراق) كما أنها لم تحدث في إبداع هذا الفنان ورؤيته للشرق نقلة نوعية . إن طبيعة الرومانسية بوصفها إتجاهاً فنياً تحمل في ذاتها قوتين التناقض الناتجة عن . التناقض في البنية الداخلية للشخصية الرومانسية ، وإزدواجية الواقع الرومانسي في رؤيته للصراع الفكري - الفني المعاصر يحدده عمق تناقض البنى الداخلية المكونة له . ففي الرومانسية نفسها وجد احتمال استيعابه من قبل القوى المحافظة أو الرجعية ومن قبل القوى الإبداعية والتقدمية والرومانسية مذهب التعدد السياسي والإجتماعي الذي يحكمه منطق «الفردية» و«الذاتية» في التعامل مع الظاهرة ، ومع الحياة أي مع العالم الخارجي من خلال العالم الداخلي الشخصي البحث . فالإبداع الفردي أو حرية التفرد في الإبداع هو في الأساس مطلب الرومانسيين الأول للإفلات من قيود المؤسسة الرسمية والدوق السائد الذي تمليه علاقة العرض والطلب أو السوق الفني . وهذا الواقع مثلته أعمال فنانين يتمون لجيل واحد ، ولمذهب فني واحد ، حيث تعاملوا مع موضوع واحد هو الموتيف الشرقي من عدة أوجه نظر . فليس هناك وحدة رومانسية تتطابق فيها وجهات النظر بالعلاقة بالواقع وتصويره . إنما هناك جدلية العام والخاص ، الكل والوحدة .

والتاريخ برأي الرومانسي - «هو حياة شعب ، لذلك نرى أن همومه ، ومشاعره ، وعلاقته بالأحداث ومشاركته فيها ، ورأيه في الناس وفي أفعالهم هو الذي يشكل المضمون الهام للتاريخ . ومن وجهة النظر هذه فإن الرأي الشعبي يحدد المقياس الموضوعي للحدث التاريخي ، وموقعه في حياة الشعب . لذلك فإن تاريخ القيم أو الأخلاق عليه أن يكمل بتاريخ الآراء الشعبية» . بهذه المقولة حاول أحد أبرز مؤرخي الرومانسية الفرنسية ريزوف أن يحدد طبيعة الرومانسية كمذهب مشيراً أيضاً إلى أن علم الجمال الرومانسي يتفني مسألة تمثيل أو تصوير الحقيقة ، فقد استعاض عن ذلك بالبحث عن مفهوم «الحقيقة» الأشمل والأعمق من الحقيقة «الفعلية» ، لكونه يتضمن مجمل وقائع الأحداث ،

الموضوعة وغير المعروفة ، ولأنه يعبر عن جوهرها بوضوح ودقة^(٥٧) . والبحث عن الحقيقة مسألة نسبية . ورؤية الحقيقة والتعبير عنها لدى الرومانسيين قابل للمفارقة والتناقض . وللتناقض الرومانسي في رؤية الحقيقة ، والواقع والتاريخ جذور : منها معرفية ومنها إجتماعية ، وحتى في تحديد علاقة الفن بالواقع نرى أن الرومانسيين يتناقضون في تحديدها ، وبعضهم يعتبر « أن الفن مستقل عن الحياة غير أنه يحددها »^(٥٨) والبعض الآخر يرى « أن الفن مرتبط بالحياة ومرهون بها »^(٥٩) .

إن التناقض كمبدأ رومانسي لا يلغي وحدة الرومانسية . وإنما يفرض على الفن ظواهر متنوعة ، وأشكالاً متعددة ، وطرائق وأساليب متباينة المستوى المعرفي والتقني ، غير أنه تتجاوزها جدلية الوحدة والصراع الإبداعي . فشكل التعبير الرومانسي هو حالة نقد للواقع ، ويبحث عن إحتيالية المثال . وهو قائم أساساً على ضدية العقلانية ، وعبادة وتآليه المشاعر ، وفرض نمط شاعري في العلاقة بالحياة ، وبالفن . إن هذه الخواص الرومانسية إنعكست على تصوير الموتيف الشرقي ، ووسمته بالملامح الرومانسية العامة والخاصة . وفي سياق إطار البحث عن تطور سياق الإستشراق الرومانسي للعشرينيات نجد أن سبلا متعددة ظهر فيها الموتيف الشرقي ، فما بين لوحة «مذبحة هيبوس» اللوحة التاريخية الشهيرة ولوحة «موت ساردانابال» اللوحة التاريخية الثانية لديلاكروا التي هزت أركان المدرسة الأكاديمية في صالون عام ١٩٢٧ ، عمل ديلاكروا على عدد من اللوحات ذات الموضوعات الشرقية سنضطر إلى الكلام عنها لاحقاً نظراً لضرورة الحفاظ على سياق البحث في نوع اللوحة التاريخية بالذات .

لوحة «موت ساردانابال ، ١٨٢٧ ، اللوفر ، باريس»

إن أعوام العشرينيات هي مرحلة تشكل إبداع ديلاكروا ، وإنبثاق لفته التشكيلية ، التي حاول من خلالها خلق نهج فني رومانسي خاص به . وليس من قبيل الصدفة أن يكون التاريخ مصدراً للوحته الثانية «موت ساردانابال» التي أثارَت ضجة لا مثيل لها في أوساط الفنانين والنقاد وقتذاك ، ومازالت إلى يومنا

هذا تعتبر «لغزا» فنيا من حيث الشكل والمضمون يستهوى العديد من مؤرخي فن القرن التاسع عشر ، نظراً لفقدان المعلومات حول مرحلة إنجازها من «يوميات» ديلاكروا نفسه ، مما يجعل الباحث في حالة بحث دائم وافتراضات للمصادر الأيقونوغرافية التي اعتمد عليها الفنان ديلاكروا . تعتبر لوحة «موت ساردانابال» مرحلة جديدة في تجلّي الإستشراق الفني على أسس فكرية - فنية رومانسية مترعة بأقصى غزون معرفي ، وزخم إبداعى ، مستنداً على كل المعطيات الشاملة بعالم الشرق وعلمه التي توصل إليها المستشرقون الأوروبيون حتى بداية القرن التاسع عشر . إذ لم تكن أوروبا عملياً تملك معلومات دقيقة عن ثقافة بلاد ما بين النهرين وفنونها بإستثناء روايات المؤرخين اليونانيين القدماء (هيرودوت ، ديودور الصقل) وكتب الرحالة والمستشرقين في القرن الثامن عشر، حتى إكتشافات العالم الفرنسي بوت والإنجليزين رولنسن ولانشارد التي تمت فقط في الأربعينيات من القرن التاسع عشر . لهذا بقى بمثابة لغز بالنسبة للباحثين ، والسؤال من أين استقى ديلاكروا موضوع لوحته وموتيف «النار» الذي اختاره كصورة فنية رومانسية ؟ . إن المصدر الأول للوحة موت «ساردانابال» هي مسرحية بايرون التي صدرت في عام ١٨٢١ (٦٠) . وقد ترجمت إلى الفرنسية ، حيث قام الفنان أ . ديفريا بتصوير أحداث المسرحية للترجمة الفرنسية ، وهو الذي أطلع ديلاكروا في بداية عام ١٨٢٦ عليها (٦١) . وقد أعجبته الفكرة وقرر تنفيذها في لوحة يشارك بها في صالون عام ١٨٢٧ . لا سيما وأن هذه المسرحية قد أهداها بايرون للشاعر الألماني غوته صاحب «الديوان الغربي-الشرقي» الذي كان إبداعه يشكل أحد مصادر الإلهام الرئيسية للرومانسيين الفرنسيين ولديلاكروا بالذات في العشرينيات وبعد أن ترجمت أعماله إلى الفرنسية) . فمن حيث البناء الفني لم يخرج ديلاكروا عن الإطار الذي رسمه بايرون . بالرغم من أن بايرون قد توجه إلى تاريخ الشرق القديم توجهاً رومانسياً في تصويره غير أن ذلك لم ينش عن المحافظة على وحدة «المكان» و«الزمان» ، في الحدث ، كما هو الشأن في قواعد بناء الدراما الكلاسيكية اليونانية القديمة . وقد شرح بايرون مبرراً ذلك في مقدمته قائلا : «لقد سعيت إلى تتبع رواية الأحداث كما هي لدى ديودور

الصفلى ، لكنني وجدت أنه من الضروري تطوير الأحداث وفقاً لقانون الوحدات الثالث . فالتمرد في مسرحيتي يحدث فجأة ولا يدوم سوى يوم واحد ، بالرغم من أنه كان في التاريخ نتيجة عمليات حرية مديدة» (٦٢) . وقد سار ديلاكروا على خطاه في مسألة «إختزال» المسافة الزمنية إلى لحظة تاريخية واحدة هي «الأوج» في التوتر الدرامي للحدث ، وتقليص مساحة «الحدث» أي المكان إلى صورة مكانية مكثفة الدلالات ، والإشارات ومثقلة بالرموز التعبيرية . وهي لحظة استلقاء الملك ساردانابال على فراشه ، يحيط به جواريه ، وخدمه وخيوله ، ومجوهراته وأنفس ما لديه من ممتلكات ، يانتظار النار التي ستوقدها إحدى خادmatesه بالقصر (تبدو في نهاية الجزء الأيمن من اللوحة أي قرب فراش الملك) لتلتهم ألسنتها الجميع دون إستثناء . لقد قدم بايرون في مسرحيته «ساردانابال» لديلاكروا نصا يعيد رؤية رومانسية فلسفية - تاريخية بديلة للرؤية الكلاسيكية تقوم على فهم للتاريخ ، يشمل مبدأ فنيا معبرا عن «روح العصر» وظروف «المكان» و«الزمان» وروح الشعب وثقافته وتقاليده الفنية وقيمه الروحية والمادية الخاصة به والتي تمنحه الطابع «المحلي» «القومي» والإنساني الشمولي . وما كرسه فكر هررد التاريخي في تحليل ظاهرة الثقافة الفنية بواسطة التوغل في «روح العصر» وجعل «التاريخي» قائم على تصوير «المحلي» و«القومي» في الفن ، وإنطلاقاً من فهم ف . شليفيل في كتابه «فلسفة التاريخ» للتاريخ الذي يقرم على جدلية التناقض بين المثالي والواقعي كقوى محركة لتطور الإنسانية ، فإن الرومانسيين سعوا إلى التجسيد التاريخي للصورة الفنية وفقاً «للصبغة المحلية» التي سادت كنزعة مميزة لشتى الفنون آنذاك : الرواية التاريخية ، الشعر التاريخي ، المسرح التاريخي (٦٣) . (ففي المسرح والأوبرا أخذت تختفى الموضوعات الميثولوجية لتحل محلها التاريخية ، مع نزوع لتصوير الملامح والعالم والمعايير التاريخية في الديكور والأزياء أى المحافظة على الدقة الفنية التاريخية في التصوير والتعبير عن «الحدث» التاريخي) . وحول بناء الدراما الرومانسية أكد الرومانسيون الطابع المحلي في كل المدارس الأوروبية وكل الفنون الرومانية . لقد أشار أ . شليفيل إلى «ضرورة أن يحل الطابع القومي في الدراما» (٦٤) ، وأكد فاغتر أن «تقسيم أي» فان

أو شاعر - يجب أن ينطلق من مسألة استيعابه لظواهر العالم وأشكاله وكيف يحدد الخصائص المميزة للقومية التي ينطلق منها^(٦٥) . أما هيجو فقد عبر عن أن «اللون المحلي» يجب أن «ينطلق من قلب الدراما وليس من سطحها ، ويجب أن ينتشر في كل خلاياها وزواياها كالغذاء الذي ينطلق من جذور الشجرة وحتى آخر ورقة فيها . فالدراما عليها أن تتوغل في روح العصر وتحمل لونه ، حتى تشعر بأنه يسبح في الهواء . وبمجرد أن تدخل الدراما وحتى أن تخرج منها ، يجب أن تشعر وكأنك انتقلت إلى عصر آخر ، وفضاء آخر تماماً»^(٦٦) .

إن مسألة تجسيد الصورة التاريخية - المحلية لعصر ساردانابال لم يكن بالمسألة السهلة بالنسبة لديلاكروا الرسام الذي حاول أن ينقل عالم مسرحية بأكمله إلى لوحة زيتية واحدة . فأمامه مهمتان ، التوغل في البنية الفنية المسرحية للدراما التي اختارها وفقاً للفهم الرومانسي لها ، وإيجاد الشكل الفني التشكيلي المعبر عنها في عصر ساد فيه نزوع علم الجمال الرومانسي نحو التاريخية ، ليس في رسم طابع الظاهرة فحسب ، بل وفي الطموح (لربط النظرية . الفنية بتاريخها أي) بالتوليف ما بين نظرية الفن وتاريخه ، مما يفترض إعطاء صورة فنية دقيقة تاريخياً . من هذا المنطلق بدأ ديلاكروا عملية البحث عن الهوية الروحية والمادية لبطل لوحته الجلدية في مصادر شتى . وقد عمل على مدى فترة طويلة في رسم تخطيطات يبين منها كيف تطورت لديه صورة البطل الرئيسي ، والمراحل التي مر بها أثناء مهمته في محاولة التملك من المعرفة الشرقية حول العصر الذي ينتمي إليه . بدون أدنى شك مضى ديلاكروا في التعبير الدقيق عن صورة الموت الفاجع للحاكم الشرقي الفذ أبعد بكثير من المصدر الأصلي (أي تراجيديا بايرون) مستفيداً من جميع المعطيات المتوافرة لديه ، سواء الأدبية - الروائية ، (هردر في «إكليل الشعر الشرقي» و«حول علم الجمال الشرقي» و«رسالة من برسيو ليس»^(٦٧) وغوته في «الديوان الغربي-الشرقي») والفنية والعلمية آنذاك .

ومن الملاحظ أن ديلاكروا قد حاول الجمع بين الصورة الروحانية والشهوانية ، والذهنية والإنفعالية والمأساوية في شخصية البطل الرئيسي بما يماثل الصورة التي

رسمها كل من هرودوت وغوته عن شخصية الملك الفارسي - «الشرقي» . فضلاً عن إنجذاب ديلاكروا إلى أسلوب الوصف التعبيري لعالم الشرق الجمالي والأخلاقي (كما هي حال هرودوت وغوته) من خلال نسخته وتقليده لثنى الفنون التزيينية التطبيقية الشرقية الإسلامية : الفارسية والهندية والعربية من جرار وجوانات وحلى مزخرفة ، وعدة الجواد ، وأزياء ولوازم بيتية تغطي الجزء الأمامي من اللوحة وتقوم بدور الدلالة على «الصبغة المحلية» لعالم الشرق الجمالي - الفني . ومن خلال وضعه للملامح المميزة - للبطل الرئيسي - الملك الفارسي المستبد والمتنور ، الذي عاش بشاعرية ومات بشاعرية ، وعرف شتى ملذات الحياة الذهبية والحسية ، والذي اختار لنفسه ميتة تاريخية موسومة بمتعة استقبال الموت ووداع الحياة بمظهر احتفالي ، ضمنه كل ما أحب في الكون من حي وحمار . مخلصاً بذلك لنفسه ، مستجيباً لقدره كبطل روماني . ففي اللوحة التخطيطية الأولى بدا ساردانابال بوجهه التحيل الضامر المائل إلى الاستطالة ، ولحيته المسترسلة ، وحاجبيه الرفيعين كقوسين شائخين فوق عينين مشرعتين «كعيون غزال» . وهذه الصورة للملك الفارسي مماثلة تماماً للصورة الأيقونوغرافية المتعارفة في المنحوتات البارزة التي تغطي جدران قصور برميبيولس والتي تصور ملوك فارس . ومن المحتمل أن ديلاكروا اعتمد على المنحوتات البارزة في «إيتروس» (٦٨) كنموذج لدى تصوير هيئة «ساردانابال» الراقدة على فراشه . وهناك فرضية بأن الفنان ديلاكروا قد استنسخ صورة الملك الفارسي من البومات وأعمال الغرافيك التي صورها الرحالة الأوروبيون في القرن الثامن عشر ونخص بالذكر أعمال كورنيليوس لوبران «وصف رحلة بلاد ما بين النهرين عام ، ١٧١٤» و«رحلة في فارس» (٦٩) للرحالة الانكليزي السيركان بورت . لقد حاول ديلاكروا إستناداً إلى الصورة الفنية الفارسية المتوافرة لديه آنذاك واستناداً إلى كل ما جاء فيها من أبحاث وخواطر ، ودراسات حول الحضارة الفارسية ، أن يمنح الشكل مضموناً تعبيراً ملائماً . فالملك الفارسي استناداً لما جاء في الزند اقتسا وما وصفه به المستشرقون هو «ظل الإله أرموزدا على الأرض» وصورة طبق الأصل لشهريار في «ألف ليلة وليلة» وكذلك للوصف الذي جاء في كتب التجار والرحالة الفرنسيين

للقرنين السابع عشر والثامن عشر (تافرنيزه وشاردان بشكل أساسي) (٧٠). حيث ترتبط صورة الشرقي مع المثل الجمالية والأخلاقية المميزة له .

إن صورة «ساردانابال» بركان تضطرم فيه طاقة روحية جبارة وخيالية استجمعها البطل التاريخي في مواجهة الموت وجها لوجه الدند للند . وهذه الطاقة الروحية الهائلة هي التي منحتة الجرأة في اختيار شكل الموت ، أي الموت «بالنار» . فموتيف «النار» ، هو صنو العبادة الوثنية للفرس ، وهو رمز «طهارة الروح» لدى الرومانسيين ، وليس من قبيل الصدفة أن يتخذ ديلاكروا من موتيف «النار» إطاراً لفكرة لوحته .

إن موتيف النار ينسب بعض الباحثين إلى إحدى صور الغرافيك في البوم «كورنيليوس لوبرين» حيث تين «موت الملك سрдانابال فوق النار» . ومن المؤكد أن ديلاكروا كان يملك في مرسمه مجموعة متنوعة من أعمال الغرافيك التي كان يلجأ إليها لدى تصوير لوحاته ، وهناك سلسلة من المقالات التي ظهرت في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات تحاول ربط موتيف «النار» الذي اعتمده ديلاكروا في لوحته ، وإستنادا إلى مجموعة النسخ التخطيطية التي نقلها ديلاكروا عن المنمنمات الهندية والفارسية وبخاصة المنمنمات التي تزين ديوان الشاعر على شيرينواي ، (انجزها الفنان شاه عباس) (٧٢) والتي وجدت في مرسم ديلاكروا بعد وفاته . حيث استلهم ديلاكروا من إحداها التي تمثل صورة «عروس هندية ألقى بها في النار التي سيحرق فيها جثمان خطيبها (وهو تقليد إجتماعي متبع في الهند آنذاك) . فمن حيث البناء العضوي العام للمنمنمة وللوحة ديلاكروا هناك تماثل في إطار الفكرة والتركيب الفنية : شكل سرير سрдانابال شبيه بنعش الخطيب الهندي ، كما أن ترتيب المجموعات المصورة في كلا التركيبين متماثل لحد كبير . أولاً في تمركز الحدث (مساحة الحدث الرئيسي لمرقد سрдانابال ، و مرقد جثمان الخطيب) وهو الجزء الأوسط من المركز - المستقر والذي حوله تجري الحياة والحركة وفق خط قطري صاعد من الركن الأيمن السفلي إلى الركن الأيسر العلوي وعند نقطة تقاطع الخطوط القطرية حيث يتم تشكيل مركز الحدث في كلتا الصورتين . لقد تخلى الفنان ديلاكروا بشكل مقصود في بناء لوحته عن التركيب والعجينة اللونية

المميزة للوحة التاريخية في الفن الفرنسي آنذاك ، خارقاً التقاليد المتعارف عليها في بناء الحدث التاريخي الذي يصور عادة في المقدمة (أي الجزء الأمامي من اللوحة) وأمام أمين النظارة عامداً في لوحة «موت ساردانابال» أن يفرد للمقدمة دوراً وصفيّاً ، ثانوياً ، أو بالأحرى مدخلاً للحدث الرئيسي الذي يتركز فيه دور البطل الرئيسي أو الفكرة الرئيسية في عمق اللوحة . إن ديلاكروا حاول اختصار عالم الشرق برموز وإشارات قلما جازف قبله فنان في اللوحة التاريخية بأن يجمع في تركيبة واحدة مثل هذا القدر من الأشخاص ، والأشياء ، والتفاصيل في أوضاع مختلفة وحركات معقدة ومتقاربة ، ويهندس قائمة على مبدأ الخطوط القطرية .

علماً بأن لكل مشهد ، مغزاه ، ولكل مجموعة دورها ، ولكل حركة دلالتها ، ولكل لون تعبيره ، بحيث تبدو اللوحة للنظرة الأولى وكأنها حالة من الصخب والفوضى تعجز العين عن تحديد وإستيعاب حركة الخطوط المتشابكة فيها والألوان المتمازجة . الحقيقة أن عالم لوحة «موت ساردانابال» يشبه إلى حد كبير عالم المنمنمة الشرقية القائم على مبدأ «توليف» الأنواع الفنية المختلفة : البورتري ، الطبيعة الصامتة ، صور الحياة والبيئة ، حيث توحد كل العناصر الشكلية من ألوان وخطوط ، لتقدم صورة مكثفة ومعبرة عن مبدأ الزركشة الفنية والتزوع نحو الأرباسك في الصورة الفنية . والمنمنمة لم تخضع لمفهوم علم المنظور في تصوير الأبعاد الثلاثة لبناء اللوحة ، بينما ديلاكروا أخذ من المنمنمة نمط السياق السردى للحدث متبعاً مبدأ الأبعاد الثلاثة في بنائه ، مخضعاً إياه لتوليف مرهف ودقيق بين عالم الصورة الشرقية (المنمنمة أو فن التصوير التصغيري) وعالم الصورة الفنية الأوروبية ضمن مفهوم (الأبعاد الثلاثة) لعلم المنظور . ويغدو مبدأ التناقض أو التضادية ، الأداة الرئيسية التي «تتحكم» في إيقاعات الحركة المعقدة والمتنوعة في حالة إنسيابية من تضافر الألوان والأضواء والظلال . فالجزء الأمامي يتكون أساساً من هارمونيا الأوضاع المتناقضة في الأجساد وحركات الأيدي ، حيث يترأى للمشاهد وكأن عملية توزيع الحركة تقوم على عدة محطات ، فتبدأ بشخص رجل يدفع الجارية العارية نحو فراش الملك ، بينما تتوقف حركته بمشهد المرأة التي تقاومه ، وتتجمد نهائياً الحركة في صورة «أمة» ساردانابال

المفضلة (ميرا) مستقلة عند قدمي الملك في منتهى الإستسلام للموت . ويشدد عند قدمي الملك في منتهى الاستسلام للموت . ويؤزر هذا الخط القطري سياق اللون الأحمر الإرجواني في الطرف الأيمن واللحاف القرمزي بلون الدم . إن جرأة ديلاكروا الملون وموهبته في خلق سيمفونية لونية متميزة ومغايرة للسائد قد تحققت في هذه اللوحة التي حطمت المعايير التقليدية اللونية في اللوحة التاريخية الفرنسية الشائعة آنذاك . وقد وصف أحد أبرز مؤرخي فن ديلاكروا هذه اللوحة بقوله : إن كل ما كان يحبه ديلاكروا ، وكل ما كان يحلم به ، ويشير نشوته ، قد تجمع في هذا التيار العارم ، وكأنها ينبعث من غير مسكر ، يختلط برائحة الدم ويندفع نحو الأعلى ، مثل سحب دخان مندفعة من نار مشتعلة ، ولم يجمع سابقا بمثل هذا الحواس والنهم مثل هذا القدر الكبير من المجوهرات والقلائد والزهرات المصنوعة من المعدن المطروق والحلى الذهبية والفضية اللامعة . ولم يتألق اللون أبداً بمثل هذا السطوع ، جامعاً في حزمة لونية كلاً من الأبيض اللؤلؤي والذهبي البراقين ، والوردي الأحمر والبرتقالي ، وامتزاج هذه الألوان الثلاثة الأخيرة باللون الفضي الذي يبدو أكثر تألقاً إلى جانب الأخضر^(٧٣) . إن مبدأ التضاد اللوني للملابس البيضاء الناصعة والغطاء الأحمر لسرير سردانابال يعكس لحظة التوتر في جدلية التناقض بين الحياة والموت ، الحقيقة والوهم ، الهدوء والانفعال ، الطهارة والجريمة ، السمو الروحاني والشهوة المفرطة . ومبدأ التضاد أو التناقض اعتمده ديلاكروا كمبدأ مجازي للتعبير عن الحالة النفسية لإبطال لوحته التاريخيين ، وعن رؤية للتاريخ قائمة على جدلية الواقع والمثال ، فيبينا يستلقي سردانابال على فراشة في وضع هادئ ، أنيق محتفظاً بجلاله ووقاره منعزلاً عن الأشخاص المحيطين به ، بفاصل من الألوان البيضاء والحمراء تضج المجموعات البشرية من حوله بموجات الانفعالات الجارحة للقاء الموت ، وتبلغ قمته في صورة «الزنجي مع الفرس» . فالمعالجة التشكيلية لبناء لوحة القائم على مبدأ تناقض أوضاع «المجموعات» المتنوعة لم يسجل دون تفكير الفنان في سيادة مناخ عام متكامل للوحة ككل . وبهذه المعالجة يقترب ديلاكروا من طريقة غرو في عمل لوحاته التاريخية وحتى لوحات دافيد الذي كان ينفذ تركيب اللوحة على

أساس «المقاطع» ، غير أن ديلاكروا عارض الترتيب المنسق الجامد والخطى لدى النزعة الكلاسيكية بعفوية الخيال البنائي الفني ويمنح الألوان حرية التعبير ، أي بإطلاق العنان للون في أداء الفكرة وفي خلق «واقعية درامية» يشكل محتواها هجوماً على مبادئ دافيد (وبخاصة في سيطرة الألوان الدافئة والصاخبة الحمراء والبرتقالية بشكل رئيسي) والسكونية والعقلانية ذات المنطق الهندسي البارد الذي اتبعه في لوحاته التاريخية . بينما مجد ديلاكروا لذة الشهوة والانفعال كأمر مناقض للعقل القادر على كبح مشاعر الإنسان ، وتشكيله في أطر مثالية بدون لحم ودم . كما أن ديلاكروا اعتمد مبدأ الديناميكية في التشكيل مستهدفاً ربط حركة الروح الإنسانية بصخبها ، وضجيجها ، وألمها ، ومعاناتها في صراعها الوجودي ، بحركة الجسد . والجسد في التعبير الرومانسي لدى ديلاكروا هو أداة الروح ومسرحتها ، وحركة الجسد المرنة، الرشيدة ، هي أسيرة حركة الروح ، تتغير وتتغير وفق تغير وتنوع الحالة النفسية الإنسانية . ولذلك نرى أن ديلاكروا كما في معظم لوحاته التاريخية يلجأ إلى تصوير الجسد الإنساني العاري (وغالباً ما يصور أجساد النساء العارية في الجزء الأمامي من اللوحة) كصورة مجازية للتعبير عن حالة الروح أو عرى الروح . ويعتبر عرى الجسد بالنسبة له كصورة فنية يمكنه من إيصال الحالة الروحية والمعاناة النفسية لأبطاله ، وهو تقليد فني سائد في الفن الأوروبي كرسه ميكيل إنجلو في جدارياته الشهيرة ، وعمل به العديد من اعلام فن التصوير الأوروبي فيما بعد وبخاصة روبنز ، فيرونيز ، رمبرانت وفناني عصر الباروك والروكوكو . إن ديلاكروا الرومانسي حاول الإرتقاء بأدواته التعبيرية إلى مستوى المدارس الفنية العريقة في أوروبا لذلك نرى أنه قد ادخل في بناء هذه اللوحة تفاصيل عديدة مستوحاة من هذا الفن أو ذاك ، أو من هذا الفنان أو ذاك وبخاصة صورة المرأة كرمز ، للمعاناة والحب ، والتضحية والضعف ، والعباد والصبر (متأثراً إلى حد كبير برونيز ، وفيرونيز ، ورمبرانت ، أي رواد التيار اللوني في فن التصوير الأوروبي) . وصورة المرأة العارية المكثفة في لوحة «موت ساردنابال» لم يقصد بها تأكيد الحسية والشهوة الشرقية فقط ، وإن كان ديلاكروا قد أراد في صورة المرأة أن يرمز إلى شكل من أشكال لذات الحياة التي

كان يتمتع بها الملك الفارسي ، غير أن صورة المرأة تبرز هنا وفق الرؤية الرومانسية الفنية للمرأة وهي رمز لثنائية الروح والجسد . وفيها يحقق الروماني البعد الروحي الإنساني ، والبعد الجسدي الحيواني ، والإنسان هو هارمونيا صراع المتناقضات : الإنسانية والحيوانية ، الخير والشر ، السماوي والأرضي ، الخصوبة والعقم ، الموت والحياة . إن الناظر إلى لوحة «موت ساردانابال» تشده النظرة الأولى إلى دفء الشرق وحرارة عوالمه المتضادة . وفي الحقيقة استطاع ديلاكروا بريشة توليفية رفيعة أن ينسق بين معايير وتفصيل فنية مختلفة سواء الشرقية : الهندية ، والفارسية ، والعربية المستوحاة من أنواع فنية شتى : من الفنون التيزينية ، والمنمنمات ، وفن النحت البارز "relief" أم غربية تتداخل فيها الصور الفنية النهضة والباروكية والروكوكو ، برؤية رومانسية كوسموبوليتية ، تاريخية مترعة بالإيقاع والحركة اللونية والتقنية - التركيبية . وقد شرح ديلاكروا نفسه في يومياته بأنه بدور المؤرخ الروماني قائلاً : «إن الولع المعاصر بتصوير التفاصيل قد انتقل حتى إلى المؤرخين ، وإذا كان المؤرخ يتحدث عن حدث أو بطل ما ، فإنه يريد إظهار كل شيء على الإطلاق ، ساعياً إلى إطالة اللثام عن القرون ، وبعث الأفراد بلحمهم ودمهم ، إنه يدرك مظهرهم وأفكارهم ، ويطمح للتوغل في كل أقوالهم حتى في الظروف العديدة الأهمية . من هذه الزاوية يعتبر المؤرخ أكثر رومانسية من القدماء الذين كانوا يصورون الأحداث بريشة عريضة ، ويرسمون على لسان أبطالهم بالعبارات الضخمة» (٧٤) .

وديلاكروا الروماني كان يدرك دوره كفنان - مؤرخ في هذه اللوحة التاريخية . من هنا نراه قد أظهر كل ما لديه من معرفة غربية وشرقية لنقل صورة فنية تنتمي إلى «زمان» آخر «ومكان» آخر ، أي إلى حضارة مغايرة تماماً لحضارته جاهداً في منح «الصبغة المحلية» لشكل ومضمون هذه الصورة . ونراه لجأ إلى مبدأ الاستعارة الفنية من الفنون الشرقية بمختلف مدارسها والغربية أيضاً ومبدأ الاستعارة هو أساساً طريقة فنية تقليدية لتصوير الحياة (إن مبدأ الاستعارة الفنية اعتمد في تصوير الميثولوجية القديمة والمتوسطة منذ عصر النهضة ، مروراً بشتى المدارس الفنية الحديثة) . والفن بالضرورة محكوم باللجوء إلى مبدأ الإستعارة

يهدف تمثيل تعميمي للحياة ، وإستينائها فلسفياً بشكل عام . والرومانسية شكلت مرحلة إنتقالية في استخدامها لمبدأ الاستعارة ما بين الفنون الأوروية بشتى مدارسها والواقعية النقدية التي ظهرت أواسط القرن التاسع عشر. غير أن الرومانسية تخلت إلى حد كبير عن استعمال الميثولوجيا كأداة إستعارة ، لكنها لم تصل إلى مسألة التمثيل الفني للواقع أو المعاصرة بشكل مباشر ومكتمل . لقد تراجعت الشعبية في الفن الرومانسي ، حيث مع الرومانسية بدأ التاريخ يخدم أو يمثل الواقع في الصورة الفنية ، وغالباً ما يلعب دور المجازية والاستعارة في التعبير عنه . والتاريخ آنذاك دخل الفن ليبر عن واقع العصور الماضية ، ولكن بدقة ، ووضوح ، وحقيقة تعبيرية تتضمن الإيحاء والإشارة إلى واقع العصر الرومانسي لفرنسا بالذات . وفي لوحة «موت ساردانابال» تتمثل صورة «العذاب» وشخصية البطل الإيجابي ولكن إنطلاقاً من قيم أخلاقية - إنسانية جمالية رومانية تمجد «العذاب» و«الموت» (٧٥) كصورة لنبل الروح والقيم . بينما يقوم في المنظومة الأيقونوغرافية التقليدية المسيحية لعصر النهضة والباروك مبدأ «العذاب» على أساس ديني - أخلاقي مثالي - سماوي . غير أن الرومانسين بلوروا صورة «عذاب» الشعب ، والأفراد في لوحاتهم التاريخية ، وأنزلوا مفهوم العذاب الإنساني من السماء إلى الأرض . فلم تعد الآلهة الرسل والأنبياء والقديسون هم المقياس للقاء الروح ومرارة المعاناة الإنسانية ، بل ربطوا الصورة التاريخية بعذاب البشر ومعاناة الشعوب . وبذلك ألّفوا العذاب الإنساني بأشكاله الواقعية ، المريرة ، الناتجة عن حروب البشر وصراعاتهم ، المغايرة لتلك العذابات الناتجة عن صراع الآلهة مع البشر والسمائي مع الأرض . لقد حاول الرومانسيون إعادة كتابة التاريخ في الصورة الفنية ويتضمن الحدث التاريخي صورة الشعوب وتضحياتها في صنع التاريخ وفي كتابته . وهذه الرؤية للتاريخ منحت الفن صورا جديدة ، ومضموناً إنسانياً واقعياً جديداً يؤله الإنسان وعذابات وتضحياته ، ويحل الإنسان محل الآلهة في الصورة الفنية الأيقونوغرافية للوحدة التاريخية ، فالواقع المعاش في أوائل القرن التاسع عشر جعل الفرد في حالة صراع مع الواقع نظراً للهوة الشاسعة بين المثال والواقع ، الحلم والحقيقة ،

النظرية والتطبيق (خاصة فيما يتعلق بأفكار الثورة الفرنسية حول العدالة ، والأخوة ، والمساواة التي لم تر النور في الواقع التطبيقي .

إن الرومانسية التي ظهرت في عهد بوناپرت في الأدب (شاتوبريان ومدام دي ستايل بشكل رئيسي) ذي التوجه الملكي اللاهوتي المعارض لبوناپرت ، برزت في عهد الإصلاحات في فن التصوير لازدهاره كجنس فني - وضمت تحت لوائها أكثرية ممثلي الفن الجديد (الرومانسي) ، وقد شكلوا جبهة معارضة للحكم الفرنسي غير أن جبهة المعارضة الفنية - الثقافية هذه تشكلت من الجمهوريين ، والكاربوناريه ، والليبراليين ، والبوناپرتيين والسان سيمونيين منذ عام ١٨١٥ ، أي من خليط غير متجانس في الرؤية السياسية ، يتراوح ما بين أجنحة «اليمن» و«اليسار» (٧٦) . ومن أهم ممثلي المعارضة : (جيريكو ، ديلاكروا ، أ. قرنيه ، جروج ميشيل ، جانرون ، نيقولا شارليه ، آرئ شيفر ، لويس بولونجية بول هيه) ، الذين كان الفن بالنسبة لهم شكلا من أشكال النضال الاجتماعي .

وانضم إلى صفوفهم بعض نقاد الفن الذين كان النقد بالنسبة لهم عبارة عن «سياسة فنية» . هذه الخارطة لتركيبية الحركة الرومانسية تشهد على واقع الرومانسية كمعارضة «لطبقات السائدة والسلطة (الاستعمارية في مضمون علاقتها بالشرق) كما تؤكد على اللاهوامونية السياسية في صفوف المعارضة الرومانسية والتي انعكست على الاستشراق الرومانسي : ان هوراس فزنية وآري . شيفر وشامازتان وروكيلان الذين صوروا الشرق ضمن كليشيات المؤسسة الاستشراقية الاستعمارية ، بينما ديلاكروا اكتشف ذاته كرومانسي في الشرق الرومانسي الذي يحمل في ذاته وجوهه صورة مناقضة تاريخياً للصورة الكلاسيكية اليونانية . وهو في عملية إعادة «إنتاجه» للشرق حاول خلق وإنشاء غرب روماني متماثل مع الشرق الرومانسي . وهنا لابد من الإشارة إلى خاصية الفن الرومانسي الأوروبي ، كنظرية جمالية - والذي يرى أن الظاهرة أو الواقع المعان والمحدد يأخذ بعين الاعتبار جوهره ومقوماته ، غير أنه يصورها «بمثالية» idealisation واضحة نتيجة إعادة إنتاجه لها . لذلك نرى أن شخصية سردانابال - البطل الشرقي ، التي حاول ديلاكروا أن يمنحها الحقيقة والدقة التاريخية في تفاصيلها وعموميتها

ليس كما هي فقط - وإنما كما يراها هو كفتان رومانسي غربي . فالرومانسية كمبدأ فني لا تقوم على تصوير الواقع . بل تقوم على إعادة إنتاج وخلق وإنشاء هذا الواقع من ضمن الرؤية «الفردية» و«الشخصية» والذاتية للفنان في علاقته بهذا الواقع . ولذلك حمل - سردانابال - ازدواج الحقيقة والمثالية ، أي ازدواج واقع وحقيقة الشخصية الشرقية والصورة المثالية فنيا وروحياً التي رسمها له ديلاكروا . وخصوصاً أن الرومانسيين في نقضهم للمواقع ، كانوا يعبرون عنه «غالباً» في هروبهم إلى المثال ، إلى النموذج الحلم ، سواء أكان محتمل الوجود في «مكان» أم «زمان» آخر .

وإذا تعذر وجوده فهم يخلقونه عبر تخيلتهم ، ويحققونه في صور فنية مثالية ، يرون فيها بديلاً عن الواقع المعاش والصورة المثالية له . وإن كانت صورة سردانابال - توليفية ، انتقائية وتجميعية - تركيبية بوصفها صورة وفكرة شرقية ، إلا أن هذه المواصفات بالذات منحتها غنى الدلالات ، والإشارات ، والإيماءات التي تتضمن في ذاتها «المعرفة» الشرقية التاريخية لسردانابال و«المعرفة» الغربية لواقع الثقافة والسلطة في فرنسا عهد الإصلاحات . بما هي قادرة على الإشارة إليه من واقع هذه السلطة : الاستبداد ، العنف ، القسوة ، الحس .

ولكن سردانابال - البطل الرومانسي - اختاره ديلاكروا لكونه صورته التاريخية - الشرقية بشتى قيمها ومواصفاتها متاثلة في شتى أوجهها الشكلية - الجمالية والأخلاقية مع المقولات والمعايير الجمالية - والأخلاقية الرومانسية . ولا يجوز افتراض أن - سردانابال - جسد رؤية استشرافية هدفها حصر تشكيل الصورة الشرقية ضمن أنماط القسوة ، الاستبداد ، السلطة ، العنف ، الأبهة ، الحسية أي وكان ديلاكروا قد أراد من خلال صورة سردانابال - تمثيل صورة الشرق تمثيلاً صليبا . إن استشراف ديلاكروا في صورة سردانابال - هو استشراف معرفي ، توليفي لما يحمله الشرق في ذاته وما أوله إياه الغرب الرومانسي ، تتماثل فيه البنى الروحية والصور الفنية التقنية لكلا الشرق القديم والغرب الرومانسي ، لخلق نموذج فني ، كوسموبوليتي إنساني هو فوق حدود «الزمان» و«المكان» ، تتحد فيه المواصفات المحلية «القومية» ، والدقة - التاريخية ، والإنسانية العامة في هارمونية

رومانسية قائمة على جدلية التناقض بين الإنسان والقدر ، الحلم والحقيقة ، الواقع والمثال ، الموت والحياة . وسردانابال - هو نموذج البطل الإيجابي . وفق المنطق الرومانسي «فالأبطال الرومانسيون الأكثر إيجابية في الفن الرومانسي هم الأبطال الذين يمثلون دائماً الموقف السلبي ضد ضربات القدر» .

إن صورة سردانابال - الشرقي الناطق بمثل وقيم ديلاكروا الرومانسي «المعارض» للسلطة ، هي «قناع فني عمه سياسياً» ليس ضد الشرق ، بل ضد الغرب السائد . ولطالما لجأ الرومانسيون في هذه الحقبة إلى صور وموتيفات مستوحاة من التاريخ المتوسط والقديم ، لدلالاتها على الواقع الاجتماعي المعاصر من ناحية (ولأنها تتمتع بالمواصفات التاريخية والجمالية) ومن ناحية ثانية لقدراتها البلاغية والمجازية والاستعارية الغنية والتي تحتل تأويل كل ما يريد أن يقوله الفنان جمالياً وسياسياً ضد الواقع وبلغة فنية متينة ترفض المباشرة .

لقد بحث ديلاكروا كثيره من الرومانسيين المبدعين في التاريخ عن شخصياته ، وفي الشعر ، وفي المسرح ، وفي الواقع . و«سردانابال» كبطل نموذجي ضمنه ديلاكروا عصارة ما يحلم ب ، وما يبحث عنه ، وما يلقه ، وما يميزه وما يحبه وما يرفضه معاً ، ولا تحتل الشك مسأله انجاء ديلاكروا إلى سردانابال - كشخصية شرقية تنطلق بكل الدلالات الجمالية والأخلاقية والنفسانية الرومانسية . وبخاصة أن ديلاكروا الشاب كان بنفسه يختار موضوعات لوحاته التي يشارك بها في الصالونات الرسمية وما كان يرمى إليه من إحداث ثورة فنية في الشكل والمضمون ، كان يدفعه باستمرار لاختيار نهاذجه ، وأبطاله ، وموضوعاته التي لم ترض الجمهور والذوق السائد ، بل حتى لم يفهمها الكثير من معاصريه من المثقفين الرومانسيين أقرانه لأنه كان يدرك أن المرحلة تتطلب تضحية ، وصراعاً ضد السائد في القوالب الفنية والفكرية ، والإبحار ضد التيار الثقافي المتململ من هلهلة المذهب الكلاسيكي الأكاديمي وتكرارته . ولوحة ساردانابال لم تلق استحساناً سواء من الجمهور أم من النقاد وحتى من الرومانسيين أصدقائه . فقد حاول فيكتور هيجو أن يقول فيها كلاماً في معرض المديح غير أنه لم يفلح إلى حد كبير نظراً لغموض فكرة اللوحة الجديدة ،

وللافتقار الفني المتمثل في بنائها التركيبي وألوانها مما كان يمثل حالة من تطبيق أولى للنظرية الجمالية والفلسفية الرومانسية في فن التصوير الفرنسي (وحتى في اللوحة التاريخية الرومانسية الأوروبية بشكل عام) . وكل تطبيق أولى يحمل في ذاته طابع التجريب وهذا ما كان يدركه ديلاكروا نفسه ، الذي كان يعلم تماماً ماذا يريد من الفن ، وما هي قدراته ، ومهمته كرائد من رواد المرحلة الفنية ، الذي حمل صليبه على كتفه مبكراً وشبه وحيد بعد موت جيريكو المبكر أيضاً . فقد كتب لأحد أصدقائه حول اللوحة المذكورة قائلاً : «لقد علقت لوحتي بشكل رائع في الصالون غير أنني لا أعلم أن كان ينتظر النجاح أم الفشل . وفي كل الأحوال أنا المذنب في ذلك (٧٧) . لقد تعرضت لوحته «موت سردانا بال» لأعنف حملة نقدية آنذاك ولم يقدرها أو حتى يفهم مضمون الثورة الفنية فيها أحد . إذ كتب أحد النقاد المعاصرين قائلاً : «ما هذا الخليط في البناء للجزء الأمامي . وما هذا المزيج الغريب العجيب في بناء الجزء الخلفي . وكيف يكون من الممكن الإعجاب بهذه اللوحة التي إعتبرها المشاهدون بدون إستثناء ، مضحكة» . فضلاً عن التهكم والسخرية من البطل الرئيسي ، وتنوع المجموعات والعوامل النفسية التي تفصح عنها (٧٨) . وبعد نهاية الصالون لم يدخل اسم ديلاكروا في لائحة الجوائز ولا في لائحة طلبات الحجز الرسمية التي توزعها الدولة على الفنانين المتميزين . وبقي إلى ما بعد ثورة عام ١٨٣٠ حتى حصل على طلب لبعض أعماله الفنية . لقد عاش ديلاكروا مرحلة العشرينيات في واقع إجتماعي صعب ، تحكمت فيه مبادئه ، وقيمه الفنية الرفيعة التي دفع ثمنها غالباً ، من صحته ، ووضعه المالي الرديء ، وموقعه الإجتماعي الذي خيمت عليه الوحدة ، والعزلة عن الوسط الثقافي الذي كانت تنقاسمه نوازع سياسية وفنية مختلفة . وقد علق هو نفسه على لوحته الأخيرة هذه في مذكراته لاحقاً قائلاً : «إنها وأترلو» وهي أيضاً تراجمي عن موسكو» (٧٩) . حيث بقيت هذه اللوحة الضخمة (٢٠ متراً مربعاً) في مرسمة فترة طويلة ، شارك بها من جديد في المعرض العالمي لعام ١٨٥٥ . لكن بودلير فقط اكتشف في صالوناته النقدية عظمة ديلاكروا الفنان في هذه اللوحة وحاول الكشف عن ثورتها الفنية وحتى عام

١٩٢١ أي بعد حوالي المائة عام اشتراها اللوفر ، ومنذ ذلك الحين أخذت حركة النقد الفني تعيد النظر فيها والاعتراف بقيمتها الفنية والثورة الشكلية التي تضمنتها . وبعد صالون ١٨٢٧ أدرك ديلاكروا ، أن هزيمته الفنية اثر «سردانابال» فقط لأنه دخل حلبة الصراع الفني بمنحى جديد ، بعالم من الصور والأفكار الفنية غير المفهومة من المحيطين به ، وغير الخاضعة للذوق السائد . وفي هذا الموقف بدأ ديلاكروا معركة سافرة وصراع وجود مع المجتمع - مع الثقافة الرومانسية ككل - محاولاً أن يقول «أنه» الفنية المتميزة ، بصوت واضح ومسموع . وما قبله من جدران خرساء محيطة به لم يُعَوِّقَه عن الإستمرار بل دفعه إلى السير في أعماق التوحد بقوانينه الفنية الجديدة ، والانصياع لانسايية روحه وفكره اليانعين ، والمتفتحين على كل الحضارات والثقافات معلناً في إحدى رسائله «غير أن هذا لن يمتنى ، فالوحش لم يروض بعد»^(٨٠) . وإبداعى المتميز لن يستطيع أن يحقق لي وجوداً مستقراً ، كالذي ينعم فيه أي موظف ما عادى^(٨١) .

إن من أهم أسباب رد فعل المجتمع والثقافة آنذاك على فن ديلاكروا لم يتوقف فقط على منطقة الجمال وتقنيته الفنية الجديدة . لقد أشار تشيفودايف أحد مؤرخي فن هذه المرحلة في بحثه حول ديلاكروا إلى مسألة «الارتباط العضوي بين لوحات ديلاكروا من تلك المرحلة وإبداع بايرون الشاعر الإنكليزي الذي ارتبط اسمه في أوروبا المحافظة ، بالتمرد ، حيث كان يشكل رمز التجديف والكفر بالسائد . . . فمن غير المستغرب أن يعتبر فن ديلاكروا في أوساط البلاط دعوة صريحة للثورة»^(٨٢) . لذلك شهدت فترة العشرينيات من إبداعه بروز موضوعين أساسيين هما : موضوع «موت البطل» وموضوع «المعركة» أو «الصراع» . وقد شكلا إحدى الصور الأيقونوغرافية الرومانسية المبكرة والمميزة لحقبة ما بين عام ١٨١٥ - ١٨٣٠ ، نظراً لارتباطها المباشر بواقع الرومانسيين الشباب ولتمثيلها لمآساتهم وصراعاتهم الإبداعى والسياسى . وفيها يتجسد تمردهم ورفضهم الحادسي للعالم المشوه المحيط بهم بدءاً من القوانين السياسية والاجتماعية وإنهاء بالأساليب والقوالب الفنية . إن موضوعي «الموت» و«المعركة» لا ينتميان إلى نوع

فني محدد (genre) وقائم . بذاته . فهنا ليسا من باب اللوحة التاريخية «كموت ساردانابال» وليس من باب البورتريه . بل إن هذه اللوحات شكلت صورة فنية ايقونوغرافية مستقلة بذاتها تحاول الإرتقاء بتصوير الواقع إلى مستوى الحدث التاريخي من حيث وظيفتها ، وتمنحه طابع النبل الروحي العظيم «الذي يميز اللوحة التاريخية التقليدية في فن التصوير . إن ظهور هاتين الموضوعتين كصور ايقونوغرافية فنية تركزت في الفن الاوروبي عموما ما بين أعوام ١٧٧٠ - ١٨٣٠ . أي في الحقبة الواقعة على تحوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كنتيجة حتمية للفكر السياسي والتطبيق السياسي الذي طبع الحضارة الأوروبية عموماً . وهي التي عكست الانقلاب الجذري والمرحلة الانتقالية من البنى الاجتماعية الأوروبية القديمة القائمة على أساس السلطة المطلقة والإمتيازات العشائرية والاقطاعية ومنظومة القيم اللاعقلانية ، إلى مرحلة جديدة مغايرة حدد تطورها العصب الاقتصادي والاجتماعي الخاضع لسلطة الطبقة الوسطى . وقد حاول مؤرخو الفن الاوروبيون والأمريكيون ربط ظهور هاتين الموضوعتين بالثورات التي عمت أمريكا وبريطانيا وفرنسا . فمثلاً عام ١٩٣٨ أشار أ . ويند إلى «الانقلاب في فن التصوير التاريخي» (وكذلك لينونسي ، وغومبريتش وانتال وروزنبلوم وهاسكل وبيالوستوسكي وغيرهم) (٨٣) الذي بدأه بينجامين ويست في لوحته الشهيرة «موت الجنرال وولف عام ١٧٧١ بينها في فرنسا بدأها دافيد في لوحته الشهيرة «هوت مارات» أحد أعلام الثورة الفرنسية الذي اغتيل عام ١٧٩٣ (انجزت اللوحة عام ١٧٩٣ ، وهي محفوظة في متحف بروكسل).

وقد أشرنا في الفصل السابق إلى المفارقة في الصورة الايقونوغرافية في الفن الفرنسي ما بين مرحلة عصر الامبراطورية حيث ساد مبدأ «السياسة والفن من فوق» بينما ساد مبدأ «السياسة والفن من تحت» بفضل نمط البطل الذي فرضه غويا وديلاكروا كنمط رومانسي يحقق نصره «بهزيمته» . وهو في تماثل من حيث جوهره مع الصورة الايقونوغرافية الدينية وموتيف «العذاب» مع الاختلاف في صور الأبطال وأنماطهم وطبيعة فكرهم وفعلهم . وخلاصة هذه الإشارة إلى الجذور التاريخية للصورتين المذكورتين سابقاً أي «موت البطل» و«المعركة» تشير إلى أن

تعاطى ديلاكروا لها بشكل دائم ودعوب من خلال صورة «البطل الشرقي» ليس لحصر البطل الشرقي في صورة «القسوة» و«العنف» . وإنما صورة البطل الشرقي هي بمثابة مجاز واستعارة فنية تخدم من حيث جوهرها وفحواها الرؤية الرومانسية للفن والحياة . وتدعم موقعه كفنان رائد ومتميز في اختياره لشكل بطله ونمطه ، حيث معه بالذات دخل البطل الشرقي حلبة «المعركة الرومانسية» والدلالة الساطعة على أن «موت البطل» الشرقي دخل الصورة الايقونوغرافية الرومانسية السائدة ليس لأنه شرقياً وموصوفاً «بالشرقية» بل لأنه رومانيي ويحمل كل المقولات والقيم الرومانسية التي تنطق بالتمرد ، والمأساة والقدرية ، فقد كثرت صورة «موت البطل» الرومانسي في العشرينيات في أعمال عامة ممثلي الفن الرومانسي آنذاك نذكر على سبيل المثال لوحة «موت غاستون دي فوا في موقعة رافينا ١١ نيسان عام ١٥١٢» التي رسمها أرى شيفر عام ١٨٢٤ وكذلك لوحته الشهيرة «موت جيريكو» أيضاً عام ١٨٢٤ . ولوحة «موت كاليكي» للفنان بوم . ولوحة «لوكت في لحظة قتله نرسييس بالسهم ١٨٢٤» رسمها الفنان سيفالون ، وكذلك لوحة «موت ليوناردو دافنشي» ١٨١٨ التي رسمها الفنان جان أ. أنغر. ولوحة «موت أيلوليت» ١٨١٥ - ١٨١٦ ، و«مقتل نيولديس» التي رسمها جيريكو ، وكذلك «لوحة «موت كاتون» ١٨٢٤ التي رسمها ديلاكروا و«إعدام الزعيم مارينو فالبيرو ١٨٢٧» لديلاكروا أيضاً . هذه اللوحات الرومانسية في شكلها ومضمونها ، المستقاة من التاريخ والأدب والفن الأوربي للعصور الغابرة استلهمها الرومانسيون لما تنطق به من تماثل أو مرادفة مع واقع فرنسا «التاريخي» ، والثقافي في بداية القرن التاسع عشر . وغالباً ما صور الفنانون آنذاك شخصيات وأبطالاً من أدب دانتى وتاركوأتامسو، وشكسبير، وسرفانتسى ، وغوته (فاوست بشكل أساسي) . لما تحمله هذه الشخصيات من صفات روحية وتاريخية مغايرة لنمط البطل الكلاسيكي اليوناني القديم ، لتنقض القوالب الكلاسيكية التي تحجرت في معايير دهمائية باتت تشكل عبثاً على المثقف الجديد ابن القرن التاسع عشر ، المشحون بزخم المشاعر الثورية في الفن والسياسة والتي تعمق في روحه مجمل الاخفاقات الديمقراطية التي نادى بها الثورة والجمهورية . ففي

العشرينيات ومع احتدام «المعركة الرومانسية» لم يعد باستطاعة الفنان التراجع بين الذات والواقع ، فقد بات الواقع بوصلة للإبداع ، يتعمق صدهاء في كل موضوع وفي كل نوع فني يطرقه الرومانسيون غير أن «الذات» الرومانسية التي ربطت مصيرها برفض الواقع والعمل على تغييره ، كانت تنظر إلى هذا الواقع من وجهة نظر اسلوبية متنوعة ، إذ أثبت فن الرومانسيين منذ ذلك الوقت الرؤية الشخصية للواقع ، و«الأنا» الفنية المنفردة ، المتميزة بخطوطها ومعاييرها ، وأطروحاتها الشكلية للفكرة الرومانسية . لذلك ظهرت في هذه المرحلة عدة شخصيات فنية شابة واعدة لكل منهم اسلوبه ، وطريقته ، ويجمعها إطار عام ، هو : رفض القديم والبحث عن جديد ينطلق بروح العصر (أ. شيفر ، شامازتان ، أ. فرنه - سيفالون ، بولونجية ، مونفور ، ديفيريا ، بوتفتون ، ديلاكروا ، وغيرهم) . ويبدو أن ديلاكروا الذي جذب إهتمامه الأدب الإنجليزي والألماني الرومانسي كان ينطلق من قاعدة فكرية - نظرية غنية وشمولية المعرفة . لذلك بدأت في العشرينيات تتبلور شخصيته في الوسط الفني ، بشكل متأصل ، وراسخ ينذر برياح تغيير ضارية في عمق البنيان الفني السائد . ولبايرون على إبداعه الأثر الكبير ، وفي إستشراقه - الحافز الأول . فقد صور العديد من اللوحات المستوحاة من أعمال بايرون الشعرية مثل لوحة : «معركة الكافر مع غسان» ١٨٢٦ (شيكاغو) و«معركة الكافر والباشا» ١٨٢٦ شيكاغو معهد (الفن) . و«الكافر فوق جثة غسان» زيوريخ ، ١٨٢٩ (٩) المجموعة الفنية الخاصة لغرابر) و«عروس أيدوس» ١٨٢٦ . وقد وقع اختياره بصورة رئيسية على «الموتيف» الذي يوفر له حيزاً واسعاً للمهارة الفنية التركيبية - اللونية وإرضاء عطشه للأرابسك ، وضجيج اللون وبريقه في تداعياته مع الضوء والظل من ناحية ، ومن ناحية أخرى لما يرى في جانبه الروائي - السردى من تأويل للمقولات الرومانسية التي تفصح عن تلهف إلى تكوين «اسلوب جديد» وأسلوب رفيع ، والارتقاء به إلى مستوى الفنانين العظام . وفي كلتا اللوحتين يقع إختيار ديلاكروا على موتيف «المعركة» أو «صراع» الإنسان مع الشر ، ومع المجتمع ، ومع الواقع ولكن برؤية «مأساوية تعكس عجز الإنسان عن مواجهة

قدره أو مصيره ، بالاستشهاد «موتا» في سبيل القيم الرفيعة . وتنطق اللوحتان بنبرة فلسفية قدرية أو جبرية "Fatalisme" مترعة بالرومانسية والشاعرية الرفيعة . ويطلق على تركبتهما الفنية أسلوب السمفونية اللونية و«الأرابيسك» الذي تتكيف في بنائه الهندسي المبهم ضربات الريشة السخية تاركة بقعاً ثخينة وطرية من الألوان الزاهية والمزركشة (الأحمر ، الأصفر ، الأخضر ، البرتقالي ، الذهبي والأزرق) والتي تشكل بمجرها الخطوط ، مما يمنح سطح اللوحة بريقاً أخاذاً يغص بتواصلات الضوء والظل ، فتختفي معه معالم التجسيد للمادة ليحل التعبير محلها . فهو لم يجسد أبطاله الشرقيين ، بل خلق منهم طاقة لونية تعبيرية آسرة في حركتها وناطقة بجموح الروح الإنسانية أمام عنف القدر . وبجالية تداعياتها وإيقاعاتها الداخلية . وفي هاتين اللوحتين ثبت ديلاكروا موقفاً فلسفياً من علاقة الإنسان بالوجود - العلاقة القدرية . وإرتقى بفكره «المأساوي» إلى الصورة اللونية . . الشاعرية المفرطة . . وإختياره الوعي للدراما الشعرية البايرونية «كنص» ، بشخصياتها الشرقية - كرمز واستعارة إننا ليحقق تفردة الفني والجمالي - الفلسفي وخصوصاً أنه في هذه الفترة كان ديلاكروا يقوم بتأريين دائمة في استنساخ وتقليد المنمنمات والأزياء الشرقية والأسلحة والأحذية ، والجياذ والأواني ، والشخصيات الشرقية التي كان يصادفها في باريس (من هنود ومغاربه وأتراك ويهود وغيرهم) وذلك لانتقان مفرداته ، وأغناء قاموسه الشرقي بشتى القوالب والأشكال الفنية التي تمنحه امكانية التعمق في عالم الصورة الشرقية التشكيلية بمختلف أوجهها وخواصها التقنية ففي هاتين اللوحتين اللتين شكل نص بايرون الشعري مضمونها نرى أن فن المنمنمات الإسلامية قد شكل الصورة الفنية التي حاكها ديلاكروا في بناء وتشكيل تركبتهما . ففن المنمنمات الإسلامية الذي ازدهر في آسيا الوسطى وإيران بشكل رئيسي ، تميز بصور وموضوعات معينة تكررت دائماً في أعمال فنانيه صورة «المعركة» أو «المبارزة» أو «الصراع» التي تظهر صورة الإنسان الشرقي في صراعه مع الطبيعة والحياة . وهي صور واقعية من حياة الشرقي تدل على نمط معيشي وحياتي يجوز تسميته «بالفروسية» و«صراع» البقاء يمثل مظهراً من مظاهر علاقة الشرقي بالطبيعة .

وقد صور فنانو المنمنمات صُورَ «المعارك» أو «الصراع» في الطبيعة الشرقية الساحرة برومانسيتها الغنية ويعناصرها المترعة باللون والضوء : الأشجار الوارفة ، الأزهار ، النباتات ، الحيوانات ، الأنهار ، الجبال . وقد التصق فيها الإنسان بالطبيعة بوصفه عنصراً أساسياً من عناصرها يحاول التناغم والذوبان فيها في صراع دائم مع العالم الخارجي (انظر على سبيل المثال منمنمة «معركة» : مدرسة بخارى ، من نهاية ذو القعدة . ١٠٠ - عام ١٥٩٨) وكذلك منمنمة «صراع» أو مبارزة فاروسين : فاربردز ضد ناباد . من مخطوطة «الشهنامه» ، متحف المترو - بوليتين ، واشنطن . القرن السادس عشر) .

أو منمنمة «كوران يقتل بارمان» من المخطوطة ذاتها) . وكذلك منمنمة «حصار هرات من قبل تيمور» عام ١٣٦٩ . نهاية عام ١٩٢٠ ، من مخطوطة «ظفرنامه» لشرف الدين العزي . كتاب النصر ١٦٢٨ - ١٦٢٩ - معهد الاستشراق في اوزبكستان السوفيتية^(٨٤)، إن المنمنمة بوصفها فناً تصويرياً تصغيرياً قامت أساساً على تصوير النصوص الأدبية والتاريخية التي أنجزها إعلام الثقافة الإسلامية في القرون الوسطى وقد كرسّت المنمنمات صور الحياة والبيئة الشرقية المادية والروحية لعصرها وما ورثته من تقاليد وقوالب ، وموضوعات فنية من الحضارات السابقة على الحضارة الإسلامية (الفرعونية والآشورية والبابلية والفارسية بشكل أساسي) . وهي صور فنية تحمل في ذاتها جدلية التقليد والمعاصرة ارتسمت من خلالها منظومتها الإيقونوغرافية . ومن أهم هذه الصور التقليدية الشرقية الإيقونوغرافية صور «المعارك» «المبارزة» «الصراع» التي تنطق بمقولات جمالية - أخلاقية شرقية «كالبطولة» ، و«الفروسية» ، و«الملحمية» و«النبيل» و«الشرف» وتضجح «بالمأساوية» والقدرية) .

لقد تعرف ديلاكروا والعديد من معاصريه على فن المنمنمات الإسلامية بشتى مدارسها الإيرانية والهندية ومدارس آسيا الوسطى من خلال متحف اللوفر بعد أن انتقلت المكتبة الشرقية الملكية إثر الثورة إليه وكذلك ما ضمته من مخطوطات ومنمنمات باتت في متناول يد الفنانين والمستشرقين الفرنسيين من تلك الحقبة . وقد ترك ديلاكروا العديد من اللوحات التخطيطية والتمهيدية المنسوخة عن

المنمنمات الإسلامية والتي تدل على أثرها المباشر في إبداعه (وقد سبقه إلى ذلك الفنان غرو وجيريكو. لذلك لجأ ديلاكروا في تصوير موضوعي «الموت والصراع» أو «المبارزة» المستقاة من النص الشعري البايروني إلى فن المنمنمات بوصفه فناً شرقياً تاريخياً ، رومانسياً وللقرون الوسطى ، لونيًا قائمًا على أصول الأرابيسك ويحمل في ذاته مقولات جمالية - أخلاقية وجد في مضمونها حالة التماثل بالمقولات الجمالية الأخلاقية الفلسفية الرومانسية . وقد يكون ديلاكروا من أوائل الفنانين الأوربيين الذين بحثوا في الفن الاسلامي بالذات عن ماهية الروح الشرقية الاسلامية والتمثل بها . وهو بذلك قد تخطى النص «الاستشراقي المؤسسي (الأيديولوجي الاستعماري) والنص «البايروني الشعري» ، في عملية إحتكاك وتفاعل مباشر مع الصورة الشرقية الفنية الإسلامية على الرغم من أن ديلاكروا تعرف على الفن الإسلامي عبر المؤسسة الإستشراقية للمدرسة دي ساس المزدهرة آنذاك في فرنسا) . غير أنه ارتقى بامستشاره الى «الإبداعية» و«العالمية» و«الشمولي» ولم يتوقف عند حدود الشكل أو المضمون بل حاول دأبها الجمع بينها وقد شكل نزوعه للشرق في العشرينيات حالة مميزة لتوافق الأدب والفن في نهج استشراقي روماني دائم البروز . . . ويبدو أن هذه الحقبة من تاريخ الثقافة الفرنسية سجلت نزوعاً ثقافياً عاماً نحو الأدب العالمي (الألماني والانكليزي) ونحو الشرق الاسلامي بشكل خاص) عبر عنه غوته في تعقيبه على قصيدة ميريمة «غزل وإشعار» عام ١٨٢٧ . قائلا : لقد بدأ الفرنسيون منذ فترة وجيزة فقط ، في إظهار اهتمامهم الحي وموقفهم الإيجابي من الشعر الأجنبي . وهذا في ذاته يمثل إعترافاً بحقوق الشعوب الأخرى في المجال الاستتيكي . حيث بدأوا يقبلون في الآونة الأخيرة على استخدام الأشكال الأجنبية في أعمالهم . ولعل أحدث وأعجب شيء هو أنهم صاروا غالباً ما يتصرفون لابسين أقمعة الأمم الأخرى . . . فليس هناك من وسيلة أفضل للتعبير من التغلغل في جوهر شعر شعب آخر ونمط تفكيره ، ومن الاقتراب منه عن طريق الترجمة والتقليد» (٨٥) .

وقد يكون ديلاكروا أشدهم صلابة في النظرية والتقنية . وهو «الوحيد الذي صمم على السير بأفكار غريبة» فالأفكار الغريبة التي طلب منه وزير الثقافة

آنذاك أن يتخلل عنها رسمياً إثر لوحة «موت ساردانابال» ، تتمثل في إختياره الطوعي لشكل وفكرة مغايرة ومناهضة للسائد الكلاسيكي ، حيث لأول مرة يبنى الموضوع والبطل الشرقي - وفق منطق وفكره المائل لمنطق الأوروبي وفكره . إن العصر ، والاكتشافات العلمية والاستشرافية دفعت بعلم الشرق "Orientalisme" أن ينافس أو يبارز علم الغرب أو معلومة الغرب الهيكلية "Fillohellenisme" أساس الفكر المركزي - الأوروبي . وقد يكون شعار «حرية الإبداع» الذى رفعه الرومانسيون عالياً في معركتهم الضارية في عشرينيات القرن الماضي ، قد أتاح الفرصة أمام الجيل الشاب من الفنانين في حرية إختيار نماذجهم ، وقولهم . وبخاصة ان المرحلة قد فتحت أمام الرومانسيين أبواب كل تاريخ الثقافة العالمية على مصاريعها فاستطاعوا الاتجاه بحرية لاختيار المثال الأعلى الاستيتيكي ، ولاستحداث أشكال جديدة لم تكن البتة لدى الرومانسي تعنى التخلل عن «الأنا» الفردية ، الأوروبية التقليدية وانما «هروبهم إلى الشرق» مثل - إلى حد كبير - الجمع بين التقليد والحداثة ، لذلك تعايش في الاستشراف الفني المواضيع القديمة بتأويل جديد للشخصية الرومانسية المعاصرة . وحرية الإبداع الرومانسية هي التي مهدت ، وحملت في ذاتها بذور نظرية «الفن للفن» كما أن حرية الإبداع مكنت الرومانسي من الإعتراف من معين كل الثقافات السابقة عليه ، وإستعمار منها الأشكال والموضوعات والصور التي تتلاءم مع الأسلوب الجديد سواء في صور «المعارك» و«موت البطل» و«الانتفاضات» و«الحروب» التحريرية ، والمواضيع الأدبية - التاريخية . وبالتالي عرفت هذا المرحلة بداية حوار بين الحضارات قائم على مبدأ التماثل شكلا ومضموناً . ولو سلمنا بالرأي الشائع ومؤداه أن حصر صورة «الشرقي» في الثقافة الأوروبية - بالسلبية ، وتجسيدها على أنها «نقيضه» وتجسد «التعسف» و«القسوة» ، و«الانفعالية» ، و«الحسية» فان صيغة الحوار الرومانسي بين حضارتين ، وبين عالمين (هما الشرق والغرب) تحمل عنصر تماثل وتناقض ، وإنجذاب وتنافر ، وتقارب وتباعد . وواقع الشرق في إبداع العديد من الرومانسيين هو «المصطفى» إلى حد كبير ، وفي حالات كثيرة : «المثال» و«النموذج» وحالة «الحلم» ، حيث

تحول الموضوع الشرقي في إبداع ديلاكروا وبايرون إلى جزء مكون من الأسلوب الرومانسي السائد ، يكرس الموقف التقدي المستمر للمواقع الغربي (الأوروبي) ، وإذا كانت ماهية للصورة الشرقية التي كونها تاريخ التناقض بين الشرق (الإسلامي) والغرب (المسيحي) (منذ القرون الوسطى) قد تعمقت واتخذت طابعاً جديداً (شكلاً ومضموناً) في سياق تطوير النزاعات الاقتصادية السياسية الاستعمارية المباشرة (دون اللجوء إلى ستار الدين كما جرى في الحروب الصليبية) أعوام إحتدام العداء مع الامبراطورية العثمانية في وعى الإنسان الأوروبي . ونتيجة لسيطرة الفكر الاستشراقي «المؤدلج» استعمارياً على المؤسسات الرسمية ، فإن الإنسان الأوروبي بطبيعة الحال كان يلجأ إلى المعرفة الاستشرقية لدى توجهه نحو الشرق وحضاراته . ومن هنا نرى صعوبة تحلصه من التصورات والقوالب و«الستريوتيبات» الاستشرقية الجامدة . والتي تحمل الكثير من إهقلطات البنى الفكرية والنفسية الأوروبية عليها ، وخصوصاً ما يتعلق بالصورة السلبية المتعارفة عن المسلم كشرقي : «العنيف» ، «المادى» ، «الفظ» ، «المتعصب» ، «الانفعالى» ، الميال إلى الخفة والطرب وغيرها» . غير أن ديلاكروا والعديد غيره من الرومانسين الاوروبيين نظروا إلى صورة المسلم هذه وصورها غير واضعين نصب أعينهم خدمة الأيديولوجية الاستشرقية المؤسسية - الاستعمارية التي كان النظام الفرنسي يسعى جاهداً لتحقيقها . بل على العكس ، ففي ظاهرة ديلاكروا الاستشرقية تتمثل ثنائية الشخصية الفنية الرومانسية - الشرقية بإختيار وإع وتمتع للشكل الفني الشرقي والشخصية الشرقية كرمز رومانسي من حيث المضمون . وقد سرت الصورة الشرقية عليه مسألة البحث عن سبيل جديد وأصيل في الفن ، فهو لم يصور في لوحاته الايقونوغرافيا الرومانسية التقليدية «موت البطل» وصور «المعارك» . لأنها تمثل وتبرز القسوة الشرقية ، والعنف ، والفظاظة والدموية . لاسيما وأن هذه الصور شكلت مصدراً إبداعياً له حتى في أواخر حياته بدءاً من «مذبحة هيوس» و«المعركة بين الكافر وغان» و«مشهد من الحرب اليونانية- التركية» (١٨٢٦ - ١٨٢٧ ، فينتشور ، مجموعة لوحات اوسكار راينهاردت) ومروراً بتصوير المعارك التاريخية الفرنسية «معركة في نانسى» (١٨٢٨)

و«معركة في بواتيه» (١٨٣٠) ، ومعركة بين فارسين ، (١٨٢٥) ، ولوحة إستيلاء الصليبيين على القسطنطينية» (١٨٤١) و«معركة يعقوب مع الملاك» جدارية سان سوليس (الأربعينيات من القرن الماضي) و«لقاء الفرسان العرب» (١٨٣٦) و«معركة القديس جاورجيوس مع التنين» (١٨٢٧) وغيرها من صور «المعارك» لموضوع مفضل لدى ديلاكروا تنطق بثنائية الكون ، وازدواجية الشخصية الإنسانية ، وتتهيئ لنا الفرصة للجزم بأن مشاهد «المعارك» وصورها بالزي الشرقي كانت ذات أهمية خاصة فنيا «بالنسبة لديلاكروا المتميز في إبداعه وليست أداة فنية لتثبيت الصورة السلبية الشرقية ، خدمة للأيديولوجية الاستعمارية للنظام الفرنسي . بل على العكس فهو من خلالها (كأداة استعارة تاريخية وواقعية) أراد أن يعكس النظرية الرومانسية في عدم الإنسجام مع الواقع ، وصراع الإنسان مع الوسط المحيط بكل ما يحمله مبدأ الجبرية الرومانسي من تماثل مع مبدأ الجبرية الإسلامية ، عكس مقولة «المأساوي» و«الملحمي» و«البطولي» في مصير الإنسان الرومانسي وضرورة إستشهاد في سبيل المثل الرفيعة ، وليس صدفة أن يعتبر الرأي العام الفني (الرسمي) في العشرينيات أن لوحة «موت سردانابال» تعبر عن «موت الرومانسين» لا أكثر ولا أقل وعن هزيمتهم في المعركة الرومانسية التي خاضوا غمارها في بداية العشرينيات . فقد رفض الرأي العام الرسمي البديل الفني بمضمونه الرومانسي الذي طرحه ديلاكروا (وقد مثل الموتيف الشرقي جزءاً أساسياً فيه) ، يثبت الغاية الحقيقية من هروب ديلاكروا إلى عالم الشرق في محاولة لاستلهامه موضوعاً وشكلاً على أعتاب مرحلة تشكل بذاتها مخاضاً على صعيد الفن والسياسة معا . وإن كان الشرق قد جذب بوصفه عالم السحر والأسرار والأساطير ، التاريخية . فإن الشرق أيضاً قد جذب بوصفه عالم السحر والأسرار والأساطير ، بلاد شهرزاد وألف ليلة وليلة فالجزء المقدس ، والمعجم ، والسري من حياة الشرقي هو في ذاته مجاز وتأويل للعلاقة الرومانسية بالمرأة ، تلك العلاقة المضطربة والمتناقضة . فالمرأة بالنسبة للرومانسي هي قدس مملكة الروح والجسد معاً ، وهي شاطئ الأمان العاطفي القادر على تفجير ملكة الإبداع . وفي صورة المرأة غالباً ما تضافرت وتداخلت شتى المقولات الرومانسية : الجمال ، الضعف ،

المتعة الخصب ، الحلم ، الموت ، الهزيمة ، الشغف . وكثيراً ما انجز الرومانسيون من لوحات تمثل صورة الجمال الأنثوي كنموذج مثالي للمتعة الفنية . كما أنجزوا الكثير من اللوحات التي تمثل الصراع من أجل الحب ، والفوز بالمرأة المحبوبة وبخاصة المستقاة من أشعار (أتالا) شاتوبريان وغوته (فاوست) و«سليم وزليخة» ، و«عروس ابيدوس» و«مازيا» و«انجليكا» لبايرون وغيرها) غير أن نوع «العاريات» بوصفه نوعاً فنياً تقليدياً عرفه الفن الأوروبي منذ القرن السادس عشر كنوع فني مستقل (عاريات فيرونيز، مبرانت ، تيتيان ، جورجونى ، روبنس ، فيلاسكس ، و«عاريات» عصر الروكوكو ، فراغونار ، بوشيه لانكريه ، لوبرنس، وغيرهم) حاول الرومانسيون احياءها من جديد بوصفها نوعاً فنياً رومانسياً أيضاً ، يمثل علاقة جمالية بصورة المرأة ، المخلوق الذي لا تعرف حدود لسلطوته في «الزمان» أو «المكان» في القدم أو المعاصرة . إن جاذبية صورة المرأة بالنسبة للفنان هي رافد جمالي (روحي ومادى) للإبداع . والرومانسي التوافق في فنه إلى خلق متعة للعين والروح معا ، لم يشته عن صورة المرأة ، الواقع السياسي وأزمته ، وفي هروبه إلى الشرق وجد أن «المرأة» مازالت «دين الرجل» ، وهي المتعة «المقدسة» و«السرية» و«الطقوسية» و«المحرمة» ، وهي الهة الخصب الشرقية في كل الفنون والنمط الإنساني الذي ما زال يحتفظ بلهبه التاريخي ، ويحمل في ذاته روح المسلمات الأخلاقية - الجمالية الإسلامية والشرقية الجذابة ، والاحتفالية في آن معاً .

حاول ديلاكروا الرومانسي في نوع «العاريات» الارتقاء بالصورة الأنثوية الشرقية إلى مصاف الفنانين العالميين الذين خلقوا نموذجاً فنياً لجمال المرأة في نهاية عصر النهضة . وحاول ديلاكروا من جديد اللجوء إلى الشرق من جديد لإختبار أدواته التشكيلية في نوع فني مغاير تماماً لما تطرق إليه في لوحاته التاريخية السابقة . لقد اختار من الشرق النصف الجذاب ، والضعيف ، السليبي في علاقته بالإنتاج المادي والروحي للمجتمع الشرقي ، إنه صورة المتعة والمادية الغامضة . لذا جذب إهتمام ديلاكروا الشاب موضوع «الجواري» الذي كان مرتبطاً بمعالجة المهام التلوينية . وحين عاد الفنان إلى خبرة فنانى البندقية والهولنديين والأسبان

والفلاندرين ، أي إلى مثل «الاتجاه التلويني» في التصوير الزيتي ، معتبراً إياهم أمثلة جديرة بالإقتداء ، فقد كان يسعى إلى خلق صورة مماثلة ، لكن في ظروف التقنية اللونية الجديدة والشكل الجديد ، المستعار من الواقع الشرقي . وموضوع «الجواري» لدى ديلاكروا ، كما لدى معاصريه بونينغتون وأوغست روبير ، يفيد لا في إظهار الأحاسيس الشهوانية بل على الأكثر في القيام بتجارب في مجال التلوين . وعلاوة على ذلك فإن هذا الموضوع يتفق مع سعي الفنان الرومانسي إلى الغموض . فالمرأة الشرقية المحجبة ، التي لا يرى وجهها ، و«أسيرة الحرير» ، تمجد بعداً خفياً عسيراً على الإدراك . ولهذا فهي ذات جاذبية خاصة .

وأعاد ديلاكروا إلى الموضوع ، ما كان يميزه ، وفي الوقت نفسه خلق صورة مبتكرة للحساء الشرقية ، جامعاً في الموضوع بين التقليد والحداثة في معالجته ، ومكتسبات فن التصوير الزيتي التلويني لفترة القرون ١٥ - ١٨ والتصورات عن الشرق التي نشأت حتى ذلك الحين .

وتتميز لوحة ديلاكروا «جارية مستلقية على الأريكة» (١٨٢٥ - ، متحف فيتسويليام ، كامبريدج) بغنى المعالجة اللونية . إذ رسم الفنان في مقدمة اللوحة نارجيله وغمد سيف مزين بنقوش عربية . وهذان الرمزان للشرق يجعلان «الصيغة الحاملة» لتكوين اللوحة ويكشفان للمشاهد الموضوع أساساً : فالرسم لا يريد مجرد تصوير امرأة عارية ، بل تصوير امرأة شرقية بالذات .

فن البورتريه

بفضل لوحات البورتريه الشرقية (المستوحاة من نماذج شخصيات شرقية) والإستشراقية (تصوير شخصيات غربية بالزي الشرقي) . وبفضل العديد من البورتريهات والصور التمهيدية والتخطيطية التي أنجزها ديلاكروا إبان مرحلة المعركة الرومانسية ، دخل الإستشراق الفني نوعاً فنياً رومانسياً هو فن البورتريه . إن فن البورتريه الذي شهد تطوره في فن التصوير عصر النهضة ، بوصفه نوعاً مستقلاً له مقاييسه ومعايره ودلالاته الجمالية والإجتماعية قد عرف تغلغلاً منذ ذلك العصر الفني للقوالب والأطر الشرقية . وغالباً ما كانت تصور السيدة

العدراء وطفلها بالزى والديكور الشرقيين والقديسين المسيحيين وأبطال اللوحات التاريخية المستوحاة من الإنجيل والتوراة ، مما شكل تقليداً معيناً في فن البورتريه الإستشراقى يومذاك ، لا يتميز بطابع فردى خاص «للشخصية» الإنسانية - أي البطل - بل بطابع نموذجى جمالى تزيينى ، هو بمثابة قالب فني - زخرفي - يصلح الباسه لجميع الشخصيات وفي شتى أدوارها الشرقية منها والغربية حسب موقعها في «الحدث» التاريخي . ولا بد من الإشارة إلى أن زى الشخصية الشرقية بات بمثابة نموذج للصورة الفنية الواقعية - المحلية - أكسبه كل عصر وكل مدرسة فنية المبادئ والخصوصية المميزة لكل منها ، ولم يكن الشرقي في ذاته كموضوع إنساني ، قادراً بعد ليجذب الاهتمام إلا لكونه يتسم بمظهر اثنيى ، تاريخي ، شاعري ، إحتفالي تزيينى ، ولكونه «ابن الطبيعة» الشرقية ^(٨٦) . فالفلسات الإنسانية للشخصية وبينتها النفسية والروحية ، وطبيعة تكوينها الاجتماعي لم تكن خاضعة للبحث الإبداعى آنذاك ولا يستثنى من هذا سوى جنيتللو بيللنى في لوحته الشهيرة «بورتريه محمد الثاني» ١٤٧٩ (أكاديمية الفنون الجميلة ، البندقية) ، والى رسمها أثناء زيارته لاسطنبول وإقامته في قصر السلطان العثماني بناء على دعوته الخاصة له . لقد أفلح بيللنى متأثراً بجاذبية هذه الشخصية الشرقية القوية والتميزة بخصالها التاريخية في الذكاء الخارق لبلوغ المآرب السياسية التي وضعها نصب عينيه ، وحكمته وسلطته وأخلاقه ، وإنفتاحه على المعرفة والثقافة والعلم . فأتت لوحة البورتريه هذه بمثابة ريادة للشخصية الشرقية في الفن الأوروبي ، تحمل معالم الصورة الشرقية الجمالية والأخلاقية النموذجية لذلك العصر . هذا وقد صور العديد من اعلام فن التصوير الأوروبي بورتريعات لشخصيات معاصرة غربية بالزى الشرقي : بورتريعات رمبرانت ، والرجل ذو الطربوش لروبنز (متحف درسدن) ، و«حاكم الجزائر» لفيلاسكس (متحف برادو) وبورتريه «سعيد أفندي» (السفير التركي في فرنسا) بريشة لارجيلير . وبورتريه «تافرنيز» و«شاردان» . إلا أن السيات الفردية تراجعت فيها أمام السيات النموذجية - الإحتفالية التزيينية حيث كان المظهر الشرقي : الزى ، الزينة العامة وطفغان الأبهة ، والقخامة في البناء الفني تفصيلاً وزخرفة . وعلاوة على

هذا الاتجاه المظهري الخارجي ظهر في الفن الأوربي في أواسط القرن السابع عشر وبداية الثامن عشر اسلوب رسم البورتريه التنكرية "Mascarade" بالزى الشرقي التركي alaturque ولا سيما في موضة عصر الروكوكو حيث كان «الجلوس أمام الرسام بمثابة «حفلة تنكرية» (٨٧) ، فظهرت الشخصيات النسائية في الأزياء الشرقية كدلالة وتأكيد للسياات العاطفية والحسية والتزينية البحتة ، بينما ابرزت الشخصيات في البورتريعات الرجالية مظاهر الرجولة الشرقية المفعمة بروح الحماس والإنفعال والبطولة والتسلط ، متمثلة نماذج أبطال «ألف ليلة وليلة» ونموذج شهرزاد وشهريار والسلاطين والسلطانات . فبدت الشخصية الغربية «متنكرة» بقناع الشخصية الشرقية للطبقة العليا مظهراً وديكوراً فحسب .

لقد طرأت التغيرات الهامة على الصورة الفنية الإستشرافية عند تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، بعد حملة بوناپرت على الشرق والإحتكاك المباشر بمعالم وطبيعة الصورة الأثنيثية والقومية والاجتماعية والسياسية الشرقية ، والتي سجلها فنانون هذه الحملة بالعديد من البورتريعات لسكان مصر من مختلف الجنسيات ولقادة الجيش الفرنسي بالزى الشرقي ونخص بالذكر أعمال الفنانين : دينون ، دثرثر ، ردوتي ، الذين تركوا سلسلة من الصور واللوحات التمهيدية الواقعية المظهر حيث بات معها يتنقل تدريجيا الاهتمام بتصوير الصفات المميزة للشخصية الشرقية الحقيقية وليس الشخصية الشرقية النموذجية جمالياً (٨٨) . بيد أن فناني عصر الامبراطورية الذين يعتبرون من أوائل الفنانين الفرنسيين الذين استغلوا واقعية مظهر الصورة الشرقية التي حققها بوناپرت ، لجأوا إلى إستعارة الأوضاع والاباءات والحركات من الواقع الشرقي فحسب ولم يلقوا بالا إلى نفسية الإنسان الشرقي لأن هذه المسألة كانت خارج إطار مفاهيمهم الفنية الجمالية (التي اهتمت ببلورة الشخصية الفرنسية المتصورة وليس بغيرها) . على سبيل الذكر نورد شخصية «الطبيب الشرقي» وصور المرضى في لوحة الفنان غرو «المصابون بالطاعون في يافا» وكذلك صورة الأمير الشرقي تتصدر مقدمة لوحة جيرودية «إنتفاضة القاهرة» .

إن الميل إلى إبراز الطبيعة والصفات الإنسانية المميزة ، والسمة الفردية

للشخصية ، في فن البورتريه الرومانسي الذي يعتبر جيريكو رائده ، حيث اهتم بتصوير «العالم الداخلي» من خلال المظهر الخارجي للإنسان محاولاً سبر غور بنيانه النفسي وعالمه الروحي وتبنيته في صورته الشخصية كصورة فردية متميزة وخاصة به ، فضلاً عن أن جيريكو قد رسم بورتريهات لشخصيات غير عادية في طاقاتها الروحية وتركيبها النفسي والاجتماعي (الفنانون ، المرضى ، الفقراء ، المجانين ، العمال ، المسنون ، الزوج ، المعارضون السياسيون) أي الشخصيات التي تحرك الفنان شخصياً بطبيعتها الفردية وقسمة من الداخل بعمق معاناتها الإنسانية ، وهو قد كرس مبدأ تصوير الشخصية «الداخلية» للفرد ، وليس الموقع الاجتماعي النموذجي والمتميز للنخبة . (العلية) .

وقد سار ديلاكروا على خطاه من حيث المبدأ في اختيار النمط الإنساني والقالب الفني والعنصر الأساسي الذي أبرزه ديلاكروا في بورتريهاته هو نقل «الحالة» الداخلية للشخصية وعبرها تصاغ الدلالة على وضعه الاجتماعي ومكانته في «النشاط الإنساني» . ومعظم البورتريهات التي انجزها ديلاكروا في العشرينيات هي بورتريهات شرقية . فبدت صور «الخلافيات» والهنود والعرب والفرس والأتراك والزوج وأصدقائه الشخصيين بأزياء شرقية ، بمثابة «تجارين» لحيال الفنان وإبداعه ساعدته على معرفة الشخصية الشرقية وسائها قبل أن يسافر إلى الشرق . علاوة على ذلك فإن هذه «التجارين» للفنان هي بحث في مجال جاذبية العالم الروحي والنفسي للأشخاص غير نموذجي الجمال وغير نمطي الطابع الشرقي النخبوي (الستريوتيب) المتعارف عليه في فن التصوير الأوروبي سابقاً . وكثيراً ما كان ديلاكروا يستخدم هذه البورتريهات كلوحات تمهيدية من أجل إعداد وتركيب الصورة التاريخية أو الأدبية الكبيرة . كما في شخصيات لوحاته (مذبحة هيوس) و(موت ساردانابال) . غير أن أهمية ديلاكروا البورتريست تكمن في كونه أقحم الصورة الشرقية بوصفها صورة رومانسية نموذجية إلى فن البورتريه الفرنسي في أوائل القرن التاسع عشر مكرساً بذلك صورة شرقية هي كتوج فني تشكل إمتداداً لتقاليد العصور الفنية السابقة (النهضة ، الباروك ، الروكوكو ، عصر الامبراطورية) غير أنها مغايرة من حيث جوهرها

الذاتي (الإنساني) والفني . وقد تطرق ديلاكروا في لوحات البورتريه الشرقية التي أنجزها في العشرينيات إلى أنواع ثلاثة أساسية متجانسة في البنية والرؤية الفنية هي التالية :

١ - بورتريه موضوعات أي تحمل دلالة على موضوع معين مكرسة للإشارة إليه ، ومرتبطة به عضوياً بوصفها جزءاً لا يتجزأ منه ، ويوصفها العالم أو الواقع ، أو الوسط الذي تنطلق منه وتحمل صفاته . حيث يركز فيها بصورة أساسية على الخصائص الفردية . وعناصر البيئة التي تنتمي إليها وهي إلى حد ما متشابهة مع لوحات بوننغتون في نوع «صور الحياة والبيئة» . غير أن ديلاكروا يعبر الشخصية الإنسانية هم الرئيسي بينما تدخل عناصر أو مستلزمات الحياة والبيئة (الأثاث ، الأزياء ، الأمتعة ، الأدوات المنزلية) لتكمل الصورة الشخصية وتقوم بدور الدلالة على نشاطها الإنساني والاجتماعي . في الوقت الذي تغطي فيه عناصر الحياة اليومية ومستلزمات البيئة على الصورة الشخصية للفرد الشرقي في لوحات بوننغتون ، غير أن التماثل واضح بينهما في الأسلوب الفني فهو واحد من حيث المبالغة في الزخرفة الهندسية واللونية والأرابسك . ونخص بالذكر لوحة ديلاكروا «تركبي يجلس على أريكة مع نارجيلة» و«تركبي مع سرج» (١٨٢٥ ، اللوفر) . وهنا تتخذ اللوازم المنزلية والأسلحة والعتاد دوراً مزدوجاً ، يحاول الفنان الاستفادة منه بإعطاء وصف غير مباشر للشخصية المرسومة بإعتباره «إنساناً» ينتمي إلى منبت اجتماعي محدد . أي تلعب فيه عناصر الطبيعة الصامتة الجانب النموذجي للحياة لدى الفرد الشرقي ودور «المادة والمضمون» لشخصيته وعالمه النفسي ، فضلاً عن الدور التزييني - الجمالي المقعم بروح الأرابسك والحويوية التعبيرية للفنون الزخرفية الشرقية . وثمة ميزة أخرى يختلف بها ديلاكروا عن بوننغتون تتجلى في اللمسات المائية الزاهية والعريضة في تصوير الزخرفة الشرقية ، بينما يسمى ديلاكروا إلى مزيد من الإقتضاب في لغة التعبيرية ودقتها عن طريق إشباع الألوان بغنى توزيع الأضواء والظلال ، وفي التركيز على إظهار تعابير الوجه . ويبدو الإنسان الشرقي ، رومانسياً ، متأملاً ، حالملاً ، متهاسكاً نظراً لتوازن علاقته الذاتية بالبيئة والعالم الخارجي المحيط به .

٢ - البورتريه التمهيدي أو البورتريه - الموديل . الذي أكثر منه ديلاكروا في هذه الفترة ، والذي من خلاله اكتسب خبرة عميقة بالخصائص اللاتينية المتنوعة ، وتفرّد شخصية وجمال الإنسان الغريب عنه مكانياً وزمانياً . غير أنه مشبع بأصالة إنسانية متدفقة المشاعر وأهم أعماله في هذا النوع من البورتريه صور الخلاسية «آلينا» التي استخدمها لاحقاً في لوحة «موت ساردانابال» و«الهنود الواقفون» . ١٨٢٣ - ١٨٢٤ (المجموعة الخاصة لميللو) ، و«هنديان» ١٨٢٣/١٨٢٤ (المجموعة نفسها) والهندي الجالس ١٨٢٣ (متحف مجموعة خاصة ، باريس) ، ولوحة جانبية «لعربي» ملتح .

٣ - البورتريه بالزي الشرقي (أي الاستشراقية) وفيها يصور الفنان أصدقاءه وأقرباءه بالأزياء الشرقية . وقد يترأى هنا أنها تشكل إستمراراً لأسلوب وتقاليده الروكوكو .

يبد أن هذا الانطباع خاطئ ، ذلك لأن أسلوب الروكوكو كان يتميز بالتركيز على تصوير الاكسسوار . أما في لوحات البورتريه لدى ديلاكروا فالاهتمام يتجه إلى العالم النفسي للنموذج وحالته الروحية ، ولا يحول الزي الشرقي دون رؤية الصفات الفردية من وراء قناع الحضارة الغربية .

ويغدو الولع بالعالم الغريب الآخر وسيلة للتعبير عن العالم الروحي الداخلي ، وإنعكاساً لأزمة الفرد والمجتمع البرجوازي . ومثال ذلك «بورتريه المغني باربوليو» («التركي الجالس» ، ١٨٢٧/١٨٥ ، اللوفر) ، حيث يجسد ديلاكروا التلاحم المعجيب بين حالة الروح والمظهر الخارجي . ولم يبرز الجانب العادي بل الأصيل ، وليس الجميل بل المميز ، والحياة الداخلية نفسها لباربوليو . ويصور المغني في وضع مسرحي ، تتضاد بدلته اليونانية الحمراء وطربوشه الأحمر مع الخلفية الخضراء للوحة . ويبحث ديلاكروا في وجه المغني غير الوسيم عن جمال الحياة الروحية وعن الجمال الإنفعالي والمتوتر . ويتطابق هذا مع التضاد بين اللونين الأحمر والأخضر .

ويمكن أن نذكر منها أيضاً لوحات بورتريه الدوق بالاتيانو في الزي الشرقي (١٨٢٦) ، متحف الفنون ، كليفلاند) ، وبورتريه بييرو «شخص جالس بزي تركي» (١٨٢٤ - ١٨٢٥) ، المجموعة الخاصة للمدام بوسيه ، باريس) .

وتقتزن فيها المشاعر الخاصة والأمزجة الرومانسية للفنان مع عقائد الناس القريين إليه وأفكارهم ، أما الأزياء الشرقية فتؤكد المثل الأعلى الرومانسي للفنان . وطبيعي أن مثل هذا الالتحام ما كان ليتحقق في البورتريه المرسوم تنفيذاً لطلب صاحبه ، لأن طالبي تصويرهم الرئيسيين (البرجوازيين) كانوا يسعون إلى تخليد رفاههم وريختهم الشخصي فقط . بينما استطاع الفنان أن يكشف في لوحات بورتريه الأصدقاء وضع الروح وعواطفه وميوله ، ومشاعره الحميمة التي يبلغ الفنان في تجسيدها أكبر عمق وحيوية . بتعبير آخر يبدو وكأن ديلاكروا كان يعبر عن روح معاصرة عبر روح الشرق ، وفرديته - عبر الشاعرية الشرقية والحساس والحرية والانطلاق في إظهار المشاعر .

كما أنه من الضروري الإشارة إلى الخصائص الفنية للوحات البورتريه . فلقد استخدم ديلاكروا أسلوب رسم الخطوط «غير الواضحة» ، كما لو أنه يريد إظهار غموض وعدم استقرار روح الشخص الجاري تصويره . بينما يرسم ديلاكروا في لوحته «رجل بالزي التركي» بدقة التفاصيل كافة ، عاكساً ولعه بالأرابيسك .

ريتشارد بوننغتون

يعتبر ريتشارد بوننغتون أحد أبرز معاصري ديلاكروا وصديقه الحميم . من أصل إنكليزي جاء إلى فرنسا عام ١٨١٦ والتحق مباشرة بمدرسة الفنان غرو حيث تتلمذ لمدة من الزمن على يده . ومنذ بداياته الفنية سجل نزوعاً نحو الموتيف الشرقي الذي يظهر في مجموعة من اللوحات التي تمثل الحياة الدخلية - للبيئة الشرقية "Interieur" و«حياة الجوّاري» . دخل بوننغتون تاريخ الرومانسية الفرنسية ليس عبر تصوير «المعارك» و«الحروب» ، وبدون «حمى الرومانسية» . إلا أنه «جلب للرومانسية معه إحدى السمات الرئيسية ، إن لم تكن أولها ، ألا وهي فن التصوير بالألوان والمائات» . ارتبط إبداعه الرومانسي بالنزوع نحو اللونية وإظهار «الحاذية» والأرابيسك . وعاش في فرنسا حتى وفاته المبكرة عام ١٨٢٨ . لذلك دخل إبداعه في عداد المدرسة الرومانسية الفرنسية وليس الإنكليزية . لقد شكل الاستشراق في أعماله جزءاً لا يتجزأ من مفهوم اللوحة التشكيلية

الرومانسية، التي ازدادت قوة وتألقاً في مهارة لونية رفيعة ، غنية العجينة ومشبعة بالضوء . «معظم لوحاته التي صور فيها عالم الإنسان الشرقي (بالذات المرأة الشرقية) ، قامت بأداء وظيفة مزدوجة : فمن جانب تؤكد الصبغة المحلية - الفنية الإسلامية، ومن جانب آخر تحمل الدلالة على النزوع الرومانسي نحو الشاعرية ، والتوليف "Synthese" أو التركيب في الفن . . وتبدو وحدة الإنسان الشرقي الداخلية والظاهرية عبر علاقة إنسجامية بين الإنسان ومحيطه وبيئته (الطبيعة ، العمارة ، نمط الحياة وأدواتها) ، التي بقيت قائمة في الشرق حيث كان النظام البطريكي ما زال سائداً في الحياة . لذلك كان يجذب الرومانسين الممارين من الواقع «جو الحياة اليومية الساحر» و«الأناقة الروحية» المتمثلة في تناسق الزينة البيئية الشرقية التي يشكل أساسها فن الأرابيسك في شتى أشكال الصناعات اليدوية (الأواني والحلى ، والأنسجة والأزياء ، والسجاد ، والطنافس، والآلات الموسيقية والزهرات والأباريق النحاسية ، والأرائك وغيرها) .

ففي أعمال بوننغتون الاستشرافية يتألق نزوع واضح نحو تصوير نمط الحياة الشرقية (صور الحياة والبيئة اليومية) بوصفها نمطاً منشوداً ، ينضج بالشاعرية ، والمهارمونية الروحية والجسدية التي ينعم بها الشرقي ، والتي يحلم بها الرومانسي ، وتتداخل المسلمات الجمالية بالأخلاقية والدينية بحيث تبدو صورة الشرقي في عيون الرومانسين هي الصورة المثلى «للروحي» و«للرائع» و«الشاعري» و«الشمولي» . وفي اختياره لصور من حياة البيئة الشرقية لجأ بوننغتون الرومانسي إلى تثبيت المقولات الرومانسية الجمالية عبر المسلمات الجمالية الشرقية الإسلامية . وتمثل لوحته «ميدوزا» ، عام ١٨٢٦ ، مجموعة ويلز ، لندن) مبدأ التوليف بين الأنواع : والأجناس الفنية الرومانسية ، إذ تجمع هذه اللوحة معالم وخاصة المنظر الطبيعي ، البورتريه ، الطبيعة الصامتة . فتبدو بطللة اللوحة سيدة شرعية ، في عالم حياتها اليومية ، متتعة بحالة من التناغم والتناسق الروحي والجسدي والذي تتصافر فيه كل أشكال المتعة التي يحلم بها المرء في حياته . وقد صورها الفنان في وضع مثالي - تخيلي في الغالب - مستقلة على مقعد وثير تغطيه

السجاجيد الشرقية الفاخرة وإلى جانبها آلة العود ، وعلى يسارها تبدو آنية لاوردية اللون كثيرة ، بينما يطل من خلفها منظر طبيعي خلّاب ، تتكشف فيه العناصر الشاعرية للطبيعة الرومانسية : الجبال الشاهقة التي تكمل هاماتها الثلوج ، بينما تنعكس على صفحتها أشعة الشمس البفسجية عند الغيب ، حيث تتلاشى خيوطها ، وتشرّد مع الغيوم في الأفق . وتطل نخله عالية - رمز «المكان» - لتؤكد إنتهاء الحدث إلى الشرق . وقد أظهر بوننغتون في المنظر الطبيعي اجادته المتميزة لاستخدام التداخل بين اللون والضوء في منح عناصر الطبيعة ألوانها «الحية» ، من منظار علاقة تغير عناصر الطبيعة بتغير موقع الشمس منها خلال النهار .

وهذا المبدأ اللوني الذي كرسه الرومانسيون الانكليز (كونستبل ، لورنس ، ويلكى ، وفيما بعد تيرنر) أدخله بوننغتون بحذافيره إلى حيز الصورة الشرقية . أما لوحة «تركي يستجم» ١٨٢٦ ، لندن ، مجموعة ويلز) فقد عكس بوننغتون رؤية الرومانسي للحياة وجمالها فبدأ الإنسان الشرقي - التركي مستلقياً في حالة استرخاء تحيط به عناصر حياته اليومية ، التي تعكس مواصفات بنيته النفسية والاجتماعية : آنية شرقية مزخرفة (من اليسار) ، وآلة موسيقية (العود) من اليمين ، ونارجلة خلفها ستارة زاهية الألوان تزينها نقوش وكذلك بزة التركي نفسه . فقد وحدث ريشة الفنان الغربي الرومانسي صورة الإنسان الشرقي وعناصر حياته اليومية في وحدة فنية زاهية الألوان ، وغنية الزخرفة (ما يسمّ معالم الفن الشرقي) ، بلورت نمط النظرة الاستيتيكية للذات وللعالم المحيط لدى الشرقي ، والتي اكتشفها فيه الغربي ، ليحقق نموذج . وفي لوحة «مشهد شرقي» ، ١٨٢٦ ، مجموعة ويلز ، لندن) ، أعاد بوننغتون الكرة في تمثيل عالم البيئة والإنسان الشرقي لبلوغ آية التعبير الفني الموحد ، حيث «يخضع إندماج شتى الأنواع والأشكال والأساليب التشكيلية لمهمة إغناء الفن وتكثيف تعبير الصورة الفنية» (٨٩) . إذ تبدو امرأتان شرقيتان تعتجران ما يشبه العمامتين الكبيرتين ، بحلة شرقية فاخرة الزخرف واحتفالية المظهر تحيط بهما كالعادة آلة موسيقية وشتى لوازم الحياة الشرقية من ستائر وسجاد وآنية ، وأرائك وحلى يزينها

أسلوب الزخرفة الهندسية «الأرابيسك» ، كجزء عضوي من مناخ الحياة الشرقية ، ويطغى على مناخ اللوحة التشكيلية الرومانسية ويحوّلها بدورها إلى قطعة أرابيسك مكثفة ، منسقة ، ونموذجية . إن بوننغتون الرومانسي إستطاع بلوحاته الاستشراقية التمهيد لنوع فني جديد في الفن التشكيلي الفرنسي الرومانسي - هو صور الحياة والبيئة الشرقية تتحول فيه الشخصية الشرقية إلى رمز للحياة المتناسقة ويمثابة فضاء صغير مثالي ، تتحق عبره فلسفة حياة الإنسان الرومانسي ومفاهيمه الجمالية . وينطق الشرقي ويتنفس فيه بما تتماثل به حالة الروح الرومانسية العطشى للدفء والسحر . ففي صور الحياة والبيئة الشرقية هذه لدى بوننغتون ، تتألف منظومة كاملة من الاشارات ، والاياءات ، والدلالات التي يمارس فيها كل عنصر وظيفة جمالية - اجتماعية معينة : الآلات الموسيقية جزء لا يتجزأ من حياة الشرقي اليومية ، فن الزخرفة والنقش والرقش يدخل في شتى مظاهر ومستلزمات حياته اليومية : الزي ، الأنسجة ، الآنية ، الأثاث ، الألة الموسيقية ، وشتى أنواع الفنون التزيينية التي يميزها فكل وحدة جمالية - هي في حد ذاتها عالم متميز في الحياة - بينما المجموع العام لهذه الوحدات الجمالية يخلق كلا فنياً موحداً ، يتقارب فيه الذاتى والعام ليخلق نظاماً جمالياً محكم الحبكة في الشكل والمجهر .

ومن هذا المنظور يرى العديد من باحثي تاريخ الفن وعلم الجمال الإسلامي ربط صورة الوحدة الفنية بعلاقتها العضوية بالتصور الفني العام عن الكون في الفن الإسلامي . فتشير الباحثة ت . كابتريفا في إطار دراستها للحضارة الفنية الإسلامية للقرون الوسطى إلى «أن ثمة ما يشبه الكمال والتراص في الوعي الفني الذي يكون الوحدة . سواء في الشعر والموسيقى والعمارة وفن التصوير ، والفنون التطبيقية ، وهو الذي شكل جوهر الحضارة العربية - الإسلامية القائمة على مبدأ «التوليف أو التركيب وغذى التقاليد الحية للفن في مراحل تطوره كافة حتى العصر الحاضر»^(٩٠) . إن خضوع مجتمعات القرون الوسطى لفكرة فنية موحدة ثابتة ، أو لمبدأ «الوحدة الاستيتيكية للحياة»^(٩١) حسب تعبير الأكاديمي ديمتري ليخاتشوف ، قد تجسد في أكثر الأشكال الفنية المزدهرة في الشرق

الإسلامي . ويصدد التعريف بخاصية الفكرة الجمالية الإسلامية يؤكد الباحث في الفن الإسلامي ل . ريميل «ان جميع أصناف الفنون الفراغية والبلاستيكية والنحتية والتشكيلية منها ، وكذلك الشعر والموسيقى والرقص ، كانت تشكل وحدة ما ، يكمل كل جزء فيها الجزء الآخر ، ويتعمق بالتداخل والتفاعل فيما بينها . وبالأحرى فإن كل فن من الفنون كان توليفياً ، تركيبياً مارست الأفكار الفنية العامة المميزة للعصر دوراً جذرياً في ترسيخه . أو دفعت الفن بأسره إلى البحث عن الشمولية الفنية» (٩٢) . ومن هنا نرى أن فن التصوير التصغيري الإسلامي أي المنمنمات قد عبر بوضوح عن مبدأ التوليف والشمولية الأسلوبية سواء من حيث إندماج الأفكار الجمالية في نمط الأخلاق والطقوس الدينية أم في الحياة اليومية . ففي المنمنمات تستوي وحدة تناسق الديني والدنيوي في صورة فنية مكثفة جمالية - حياتية وروحية تخضع آلياً لأسلوب الزخرفة أي الأرابيسك ، القائم على مبدأ التشعبات الهندسية والخطوط المتعرجة اللانهائية ، ودخول الخط والحرف العربي منطقة البنية الزخرفية للنظام الجمالي الإسلامي العام .

أن المنمنمة صورة مصغرة عن العالم الروحي والمادي للإنسان الشرقي ، وتتوالف فيها شتى الفنون : العمارة والتصوير والموسيقى ، والشعر ، والرقص ، والنقش في الفنون اليدوية التطبيقية كما أنه تندمج وتتوالف في المنمنمة الواحدة شتى أنواع فن التصوير : المنظر الطبيعي ، البورتريه ، الطبيعة الصامتة ، وصور الحياة البيئية (انظر على سبيل المثال : منمنمات مخطوطة «الشهامة» القرن السادس عشر) متحف الميتروبوليتان ، حيث تتمثل في صورة فنية واحدة شتى الفنون وأنواع فن التصوير في وحدة توليفية متناسقة تنطق برؤية جمالية واحدة ، متغلغلة في شتى البناء العضوي العام للمنمنمة ، في إنسيابية هائلة للإنسان في الطبيعة وفي بيئته . إن هذه الخواص التي تشكل أساس الرؤية الجمالية الإسلامية للعالم وماهيتها اكتشفها الرومانسيون من خلال اطلاعهم ودراساتهم لفنون الشرق الإسلامي وآدابه ، وتم التمثيل بها وفقاً لقيمتها الذاتية ولقربها في بعدها الخاص والعام ولمسلحاتها الجمالية الأخلاقية من النظرية الجمالية الرومانسية التوليفية والشمولية . وقد بدأها بوننتون في العشرينيات فاتحاً الطريق أمام معظم فناني

الثلاثينيات الرومانسيين الذين حققوا نظرية التوليف الرومانسية عبر الصورة الفنية الشرقية التي تقوم في جوهرها على مبدأ التوليف . فما هي معادلة التماثل بين الصورة الشرقية والصورة الرومانسية التي تنطلق من أسس نظرية التوليف الفني التي عكسها بوننغتون في لوحاته الإستشراقية ؟

إن بعض الفنانين لجأ إلى الشرق بوصفه قناعاً فنياً يعبر عن الواقع السياسي والفني الفرنسي المعاصر (ديلاكروا شامارتان ، آرى شيفر وغيرهم) ، وبعضهم الآخر لجأ إلى الشرق ، بوصفه كناية فنية وأخلاقية ، تجمع الروحانية والمادية ، الشاعرية والواقعية ، في الصورة الفنية الواحدة إنطلاقاً من القناعة بأن «الفن عالماً خاصاً ، وحياة مستقلة ، عما يدور حولها من نقاش حول الدين ، والأخلاق ، والفلسفة ، والثورات السياسية ! فالفن - في رأيهم - عليه أن يسمو على المشكلات التي تدور حوله ، والأحداث التي تجري بالقرب منه . فالشعوب تنصارع ، وتنهض وتغنى ، والعروش تهتز وتنهار ، والتحولت الاجتماعية على قدم وساق ، غير أن الفن عليه أن يرتفع في وحدانية همومه ، سواء بتأمل عالم الشرق ، أم باستصلاح القلاع الغوطية» (٩٣) . ويضيف سان شرون أحد نقاد ومؤرخي فن تلك الحقبة مشيراً إلى حالة «الاشتمزاز واليأس من السياسة القائمة» التي خلقت لدى المثقف شعوراً بخيبة الأمل وإنكسار الحلم بحيث لم تعد «الدولة ، ولا رؤساؤها ، ولا مواطنوها يمثلون وحدة الشعور الإنساني العميق ، والهدف الخير الذي ينبغي الطموح إليه . لم يعد هناك حماس ، ولا إلهام ، ولا فن !» (٩٤) . فلا مناص من الهروب إلى منابع أخرى للإلهام ، مغايرة في «زمانها» ، غير أنها مماثلة في جوهرها لخاصية العلاقة بالعالم ، وخاصية العلاقة بالإنسان ، أي بالموقف من الفن ومن الحياة . فالرومانسيون أسبغوا في نظريتهم الجمالية - الفلسفية معالم مبدأ الذرة ، وجدلية الخاص والعالم . . الوحدة والكل . . الذاتي والموضوعي ، إبان محاولة بناء منظومة فنية متكاملة نظرياً . وأورد الرومانسيون تحديداً لمسألة الصنف أو النوع الفني وعلاقة الأصناف والأنواع الفنية ببعضها البعض وحدودها وتفاعلها وتضافرها وتوليفها . ففي أعمال شيلنغ وزولغر وشوبنهاور وفاغنر وغيرهم تتجلى أسس النظرية التوليفية

الرومانسية للشكل الفني متشابهة مع أفكار لسينغ من حيث جوهرها ، برفض التجريدية والشيائيك Schematique+ في الوحدة الفنية ، ومن حيث التأكيد على فردية تصوير الحياة وإنعكاسها في العمل الفني .

هنا نرى أن الرومانسيين من حيث مبدأ رفضهم للأطر والفواصل « الدغمائية » الجمالية الكلاسيكية ، التي تثبت خاصية النوع أو الصنف الفني في صورة صافية وصارمة وأبدية لا تتغير ، قد أقلعوا عن رؤية مسألة الإبداع في قواعد ، وحدود ، واتباعية . وإنما تركزت رؤيتهم لمسألة الإبداع على كيفية التفرد الإبداعي وتميزه ، وعدم تكرارته ، في ظل قيم فنية خاصة بكل صنف فني على حدة . لذا تتعلق خاصية الشكل الفني بخاصية « المادة الفنية المحددة ، أو الموضوع ، وبهذا يكون الرومانسيون قد تخلصوا من ثبوتية خاصية شكل فني في تصويره لواقع معين مؤكدين حرية أداة التعبير الفنية ووسيلته بعلاقتها بالموضوع الفني ، وليس بإرتباطها بقواعد شكل أو صنف أو نوع فني محدد وصارم . إن فكرة تبعية المادة الفنية للمخاصية الفنية ، قد ألغيت بتحرير مختلف الأنواع الفنية في الصنف الفني الواحد ، وما بين الأصناف الفنية ذاتها . وبذلك عارضت نظرية «إعادة خلق» الواقع الرومانسية ، نظرية «المحاكاة» للواقع ، والتعارض في النظرتين حول جوهر الفن ومنطلقاته في تحديد خاصية العمل الفني أدى إلى حتمية التعارض بينهما في تحديد النوع ، والصنف الفني . فإذا كانت الكلاسيكية تركز على حدود واطر هذا النوع أو ذلك فإن الرومانسية منحت النوع والجنس الفني تألقه التعبيري وتقاربه مع غيره من الأنواع والأصناف ، وفي خاصيته ، وفي عموميته . من هنا يرى الرومانسيون أن العلاقة المتبادلة بين الفنون بها تحمله من خاصية لكل منها على حدة ، ومن وحدة العام هي نزوع رومانسي نحو صورة تعبيرية «شمولية» تمكن من إدراك قوانين الكون ، والتعبير عن مسيات وجوده الجوهرية . إن التداخل بين الفنون في رأيهم يمكن الفنان من التغلغل في جذور الظاهر الفنية والكونية ، بحيث يتمكن من اغناء نوع أو صنف فني واحد (التصوير ، النحت والموسيقى ، الشعر ، الدراما) بتطعيمه بغيره من الأنواع والأصناف . إن «تطور وكمال الفن يعبر عنه ليس في سياق المغايرة أو المفارقة بين الفنون ، بل في سياق

التكامل فيما بينها» (٩٥) . «ولم تعرف مرحلة في تاريخ الفن الأوروبي حالة التقارب والتداخل ، والتفاعل بين الفنون كالتي عرفتھا الرومانسية حتى القرن التاسع عشر ، بحيث إن جمالية فن ما باتت تمثل جمالية فن آخر مع إختلاف المادة فقط» (٩٦) وما كان يطمح إليه الرسامون من موسيقية وإيقاعية لونية ، ونغمية ، في الخط وشاعرية في الصور ، وملحمية درامية في دفق المشاعر ، وتزيينية في الشكل. الفن ، جسده الشعراء في تكثيف العناصر التصويرية ، والنغمية الغنائية في الإيقاع ، والمبالغة في الوصف والكناية والمجاز والإيحاءات ، (هيجو ، غوته ، لامارين ، شاتوبريان ، غوتيه ، دي نرفال ، دي موسي) (٩٦) ، وجسده الموسيقيون في التوق نحو اللوحات التصويرية والموضوعية ، في مؤلفاتهم ، واستلھام الموضوعات الأدبية الرومانسية (برلوز ، شوبان ، فاغنر) .

وسجلت الحقبة الرومانسية تمازجاً وتداخلاً في الأنواع والموضوعات والفنون لا حصر له ، سعى الرومانسيون من خلاله إلى تحقيق رؤيتهم الطوباوية للثقافة كشكل شمولي قائم على مبدأ التواصل والثقاف من أجل بناء ثقافة «كل الثقافات» ، التي تتفاعل وتحتك بها مختلف الظواهر المعرفية : كالعلم ، والفن ، والفلسفة ، واللغة ، والأساطير ، والفلكلور ، والعلوم الطبيعية . ووفقاً لفلسفة الطبيعة الرومانسية فإن كل فن من الفنون يحمل في ماهيته الفن الآخر . فليس هناك مناخ «تصويري» أو «موسيقي» أو «كلاسيكي» على حدة . واللغة الفنية يجب أن ترى ككل ، وكوحدة فكر فني عام . وأول من تطرق من الرومانسيين لنظرية التوليف هو مدرسة إيبنا الألمانية على أعتاب القرن التاسع عشر ، وبعد تراجع وإنحطاط الأشكال الاحتفالية للفن (ما نقصده فن العبارة والنحت ، بينما ازدهر فن التصوير والموسيقى والمسرح) . وقد حدد شلينغ التوليف في الفن بوصفه يخلق جوهرأ فنياً كلياً هو «فن كل الفنون» (٩٧) والتمازج المتناسك ، وتحقيق التغلغل بين كل الفنون . بينما دعا واكترودر إلى «ضم كل الفنون وتوحيدها في وحدة فنية واحدة» . أما نوفاليس فقد كتب حول مفهوم التوليف في إشارة إلى الوحدة الموسيقية لكل الفنون «فالشعر حالة وسطى ما بين التصوير والموسيقى» .

إن التوليف بين الفنون يفهم لدى الرومانسي كتوحيد لفنين أو أكثر في فن واحد . بحيث «يتنافس العمل الفني الطبيعية بشموليته عمق تأثيره على الإنسان» (٩٨) . «ففي الطبيعة يتجاوز الصوت واللون والرائحة» (٩٩) . والعمل الفني للشعراء العظام - كتب شليغل - يتنفس بروح الفنون المتمازجة فيه . أليس كذلك كان فن التصوير بالنسبة لميكل انجلو الذي كان يرسم كنهات . ورافائيل - كمعماري ، وكوردجو - كموسيقي (١٠٠) بحيث تتحقق في اللوحة الفنية الواحدة كل الأنواع الفنية مما يساهم في خلق وعى متكامل ، وثقافة متكاملة . إن نظرية التوليف وجدت صدى عميقاً في فكر كانت وغوته ، وشيلر الشمولي . غير أن الرومانسيين توجهوا إليها كأساس لنظريتهم الجمالية . ومحاولة الرومانسيين خلق نظرية جمالية «طوباوية» من خلال توحيد كل الفنون لاعادة إنتاج الفن وإتقاده .

من هنا نرى نزوع الرومانسي إلى العصور التي تمثل ثقافتها في رأيهم - مظهر الوحدة الفنية الكلية ، والتي لم تنفصل عن «العبادة» . وذلك لخلق أسطورة «جديدة» تساهم في اخراج الفنان من واقع الحياة البرجوازية الشري والمبهم بخلق «واقع مثالي» (١٠١) في ابداعه . لذلك صور الرومانسي بونغتون الإنسان الشرقي في بيئته وحياته الداخلية في صورة «مثالية» ، «للنخبة أو الصفوة» نظراً لطموحه إلى عالم مشابه لها في الواقع .

إن المقاربة بين الصورة الشرقية والصورة الرومانسية المنطلقة من أسس نظرية التوليف الفني التي تشكل أساس البناء العضوي العام لكليها في أعمال بونغتون الاستشراقية ، تستدعي تحليلها كظاهرة رومانسية عامة تشكلت في الثقافة الأوروبية كرد فعل على أزمة الفن والثقافة على تحوم القرنين الثامن عشر - والتاسع عشر . فنظرية التوليف منذ ولادتها في الفكر الرومانسي الألماني حملت في ذاتها ، كما هو شأن الرومانسية ، النقد اللاذع غير المهادن للواقع الاجتماعي المعاصر وثقافته «وبخاصة بنية الفكر الفلسفي - الجمالي الرومانسي تحدها مشكلة رفض الواقع «لأن الإنسان آنذاك كان عمقاً» ، نظراً للشرح الهائل بين الفن والحياة» (١٠٢) ، حسب تعبير ف. شليغل . فالتوليف في الفن كفكرة تشكل

كنمط «متأزم» للفكر : محركه وعي مأساة الفن ، والثقافة ، والمجتمع ، تلك القيم الضخمة الضائعة والإحتفالية للعصور الغابرة ، لذلك سعى هذا الفكر إلى البحث عن مثله ومقولاته في الصور والقيم الجبلية للعصور الماضية . من هنا تنطلق طوباوية هذا الفكر . كما ان «مشكلة التوليف ظهرت لدى المفكرين الألمان كرد فعل على متطلبات الثقافة العامة ، وكتيجة لتطور الوعي الثقافي الذاتي المرتبط بذكرياتهم في الظواهر المتكاملة فنيا (كالفلكور ، والميثولوجيا القديمة والمتوسطة) ولحاجة ماسة للبحث عن مخرج من تناقضات حياة المجتمع آنذاك ، في الفلسفة والفن . فالفن في رأيهم وعلم الجمال كانا يشكلان مظهر الحياة الواقعية ، حيث تتحقق فيهما النزعة الإنسانية بمفهوم مكثف وغنى . وهو بالنسبة لهم حالة القدرة على الخروج عن القواعد ، ورأوا أن عملية الإدماج والتوليف بين الفنون في عمل فني واحد قد تستطيع أن تقول شيئا جديداً ، وإن تكثف المعاناة الإنسانية ، وتحقق ذروة الحيوية في التعبير .

إن التطابق بين البطل الرومانسي (الذي غالباً ما يتجسد في الإنسان الشرقي) والفنان الرومانسي كان يمثل حافزاً لفهم ودراسة ثقافة ماضى الشرق وحاضره أيامذاك . ولكن لم تتم الاستفادة من مقولات عالم الشرق في العشرينيات كثيراً باعتبارها مقولات شرقية بالذات ، بل كان الفنان الرومانسي يستند عليها في تصوير الحاضر . وكان يتستر وراء واجهة النموذج الشرقي للتلميح إلى الأحداث الهامة لتلك الفترة ، وكذلك الخيار بين الـ «أنا» و «العالم» وبين «الذات» و «الموضوع» . وقد انطوى تلاحم جوانب العالم الشرقي بصورها وأفكارها في فن التصوير الرومانسي (وخصوصاً لدى ديلاكروا وبوينغتون) على مصادر وأفكار عمّد الفنان إلى ربطها بأحداث معينة . فأولاً ، جرت عملية «انتشار» الفكرة والنظرية والشكل الفني للثقافة الشرقية أو نقلها (الفلسفة والدين والتاريخ والاستتيكا والشعر والفن) إلى الثقافة الفرنسية . وقام بنشرها و«غرسها» من الناحيتين الكمية والنوعية الفكر الفلسفي - الاستتيكي للرومانسيين الفرنسيين في العشرينيات من القرن التاسع عشر . كما أن المفاهيم والأفكار والمقولات التي كانت تهاجر من العالم الإسلامي على مدى قرون عديدة قد تحولت وانتقلت ،

عن طريق احتواء وتمثيل المادة المحصلة ، إلى إبداع الرومانسيين ، برؤيتهم الخاصة للعالم . لهذا فإن رؤية عالم الشرق لم تكن منفصلة عن المبادئ الفلسفية والدينية^(١٠٣) التي كان يدين بها الرومانسي الفرنسي آنذاك .

وبالرغم من أن المقولات والعلامات والمعاني والمبادئ الخصوصية قد حافظت على أهميتها ضمن أطر فهم المستشرق الغربي ، إلا أنها كانت تعتبر في أغلب الحالات بمثابة رموز ووسائل مجازية تتحدث بلسان الرومانسي الفرنسي . وكانت المعركة الرومانسية بحاجة إلى رموز ذات أشكال جديدة في التصوير تتلاءم مع التقنية الجديدة للتركيب ، والمعالجة اللونية الجديدة ، وكذلك للتعبير عن «العالم الروحي» الذي كان الرومانسي يستخدمه في التعبير عن «ذاته» .

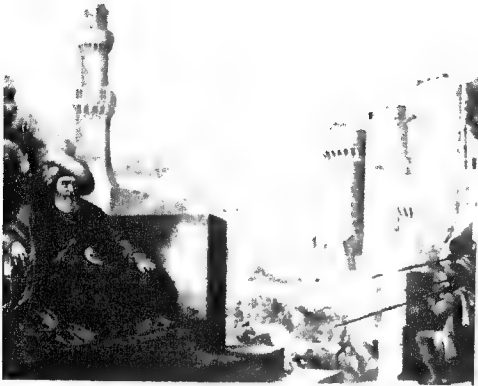
وبالتالي فإن الإستشراق الفني بدخوله «المعركة الرومانسية» قد احتاج إلى توفر نمط مشترك من حيث الأفكار والصور مع الرؤية الرومانسية للعالم ، حين يتجسد قسم كبير من المادة الثقافية بواسطة صورة معممة ، وبالرمز تقريباً . وبالرغم من تطلع الرومانسيين إلى التعبير عن الشكل والفكرة بدقة إلا أنه - كما قال فيتكوفير وبحق - «لا يجوز التعبير عن المفزى الباطن ، بل يمكن معاشته فقط»^(١٠٤) .

في العقد التالي (الثلاثينيات) فقط ، جرت مثل هذه «المحاولة «لمعاشة» عالم الشرق ، وارتبط ذلك أساساً بالعالم الشرقي الإسلامي ، وتحلى بوضوح «تأثير رياح الإسلام على الفكر الفرنسي في العصر الرومانسي منذ بداية المعركة الرومانسية»^(١٠٥) حين أخذ الاهتمام به تدريجياً ، يجعل منه نموذجاً للفكرة والصورة في إبداع الرومانسي فقد تناوله معظم الأدباء الفرنسيين البارزين . ففي عام ١٨٢٥ ، أصدر بروسير مريميه «مسرح غوزلا» وفي عام ١٨٢٧ أنهى كتابة مسرحيته «غوزلا» أما الفرد دي فيني فقد أبدى إهتماماً بالإسلام وطالع القرآن ، فضلاً عن أعمال لامارتين ، وشاتوبريان . وفي كانون الثاني من عام ١٨٢٩ صدر كتاب فيكتور هيجو «المشقيات» و«غرام في الصحراء» لاونيه دي بلزك . وعملياً يمكن القول بأن ما من أحد من مثلي التيار الرومانسي ، بغض النظر عن الفن الذي يتعمى إليه ، قد أبدى تجاهلاً للميل نحو البحث عن الإلهام في

الشرق . وبالتالي قد تشكلت في ثقافة الرومانسيين الفرنسيين نزعة فنية أصبحت أساسية في داخل الحركة الرومانسية هي الاشتراق الفني سواء في الأدب أم الفن أم الموسيقى . وفيما يتعلق بالأدب فإن دراسة «مؤنس طه حسين» حول الإسلام والرومانسية قد قدمت صورة عميقة ومفصلة للتنازل بين الفكر الجمالي والفلسفي الرومانسي والإسلامي . فمقاربة النصوص الرومانسية الإسلامية أفسحت المجال أمام الباحث العربي المذكور (البحث باللغة الفرنسية) لتمحيص أوجه الشبه والتناقض في الأفكار والصور الفنية . بيننا لم يترك الفنانون الرومانسيون نصوصاً تشهد على مواقف فكرية - جمالية ذات علاقة بالإسلام وفنونه غير ديلاكروا ، الشخصية الفنية الرومانسية الوحيدة التي كانت تدون آراءها وأفكارها في اليوميات والرسائل ، وبعض المقالات النقدية حول الفن . لذا أمكننا أن نرصد أفكاره ولوحاته بشكل متوازٍ «وفي آن معاً مع مرحلة تشكل الرومانسية والاشتراق الرومانسي في الفن الفرنسي في العشرينيات . وبالرغم من أن الرسامين كانوا المبادرين إلى خوض «المعركة الرومانسية» في أوائل العشرينيات إلا أن كوكبة من الأدباء الرومانسيين ، وعلى رأسهم فيكتور هيجو «شيخ الرومانسية» الفرنسية ، قد انضموا إليهم في نهاية العقد المذكور . وكتابه «المشريات» (١٨٢٩) لم يمثل المرحلة الختامية لعقد الاشتراق الرومانسي المبكر أي «العشرينيات» بقدر ما كان يمثل بداية مرحلة جديدة في الاشتراق الرومانسي للثلاثينيات . فقد كتب في مقدمة كتابه هذا مبرراً للتزوع الجامع للعصر نحو عالم الشرق وثقافته (من هندية ، وصينية ويهودية ، ومسيحية ، ويونانية وتركية وفارسية وعربية وأسبانية ، فأسبانيا هي شرق بالنسبة للرومانسيين وحتى شمال إفريقيا ، هو ذو ثقافة شرقية آسيوية في نظرهم آنذاك) يقول : لو سألتني أحدٌ ما اليوم : ما هي ميزة الموضوعات الشرقية ؟ ومن الذين يمكنهم أن يستلهموا الشرق ، دون أن يسافروا إليه ؟ وما معنى مجموعة «الشعر الخالص» في هذه المقدمة للقراء ؟ لأجبت بأن ما أعرفه هو شيء واحد : إن فكرة الشرق وموضوع الشرق قد استحوذ على اهتمامي . . . لقد تطور الاتجاه الاشتراقي في البنية الجمالية الرومانسية بشمولية معرفية عن الشرق مصدرها الاشتراق ، و«بذاكرة»

القرن الوسطى المسيحية وخيال الرومانسيين الجامح نحو جدلية زمانية - مكانية مغايرة لواقعهم . وهي شاعرية ، أولاً : لكونها بعيدة ، ولم تمتلك مادياً باليد ، وثانياً : لكونها شاعرية تاريخياً . فقد ضمن هيجو ديوانه إشارات ورموز إلى أعلام الشعر العربي والإسلامي : امرؤ القيس ، المتنبي ، سعدى ، والتاريخ والمجتمع الإسلامي أيام هارون الرشيد ، وألف ليلة وليلة ، وفنون الشرق المعمارية ، القصور والمآذن والنخيل والخط العربي ، والجن والدراويش والسندباد ، وكل ما هو أسطوري وغريب . وكان استشرافه تجميعياً ، توليفياً ، شمولياً كمعاصريه (ديلاكروا ، بوننغتون) تضافرت فيه كل الثقافات والديانات الشرقية لتشكل عقيدة واحدة رومانسية الرؤية للعالم وكوسموبوليتية النزعة في شكلها الثقافي .





١- فرنه ، مذبحه المالك



٢- فوريان ، عرب فوق

خرائب عسقلان



٣- جيريكو ، فارس تركي



٤- فوريان ، الاستيلاء على قصر
الحمراء في غرناطة



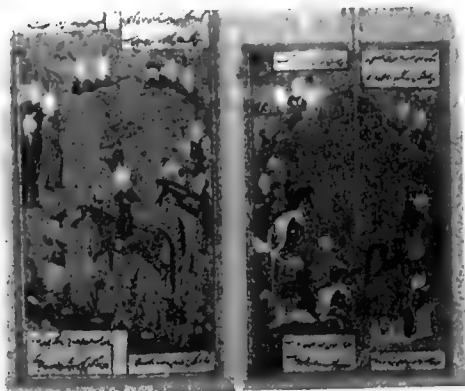
٥ - ديلاكروا ، رسوم منسوخة عن ملابس شرقية

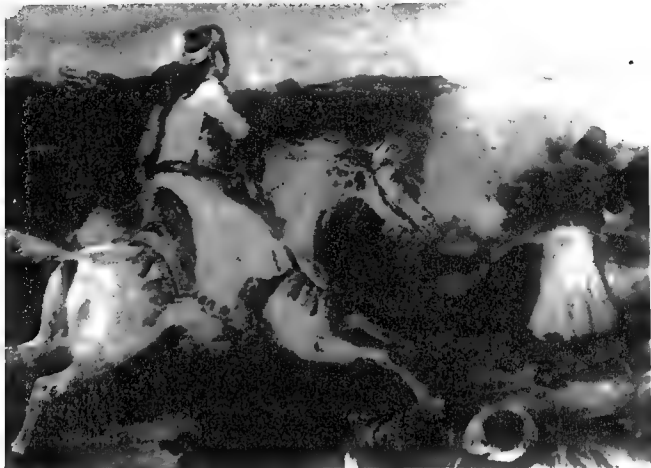


٦ - منمنمة إسلامية :
معركة شاهنامه



٧- منمنمة إسلامية : من ديوان علي شير نوائی

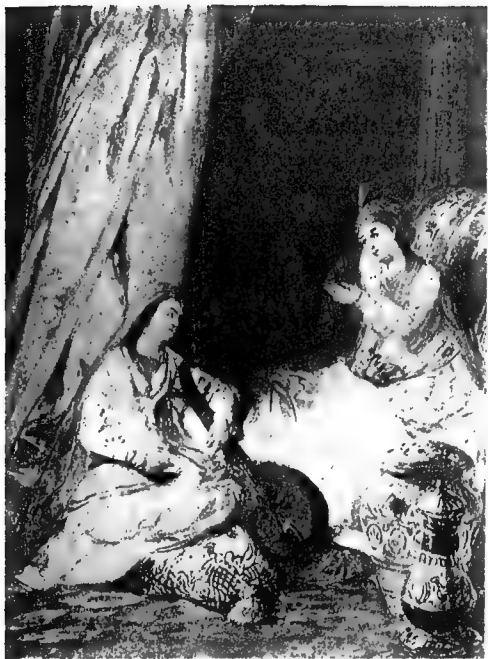




٨- ديلاكروا ، مشهد من حرب الأتراك واليونانيين

٩- شارنتان ، مقهى تركي





۱۰- بونفتون ، مشهد شرقي .



١١ - ديلاكروا امرأة بالعمامة الزرقاء

الفصل الثالث

مرحلة ازدهار الاستشراق في فن التصوير الفرنسي إبان العصر الرومانسي في ثلاثينيات القرن التاسع عشر

تعتبر أعوام الثلاثينيات من أهم الفترات في تاريخ المدرسة الرومانسية الفرنسية التي أنجزت انتصارا هاما على الكلاسيكية بعد « معركة » العشرينيات ، وكان من نتائجه فرضها نفسها كمذهب جمالي على الواقع الثقافي الفرنسي ، وفتح الطريق أمام جيل الفنانين الشباب نحو « حرية » الإبداع .

كما أن أعوام الثلاثينيات سجلت وضعاً تاريخياً هاماً لعلاقة فرنسا بالشرق الإسلامي (إثر حملة الجزائر) الأمر الذي أملى تغييرات نوعية في تأويل الشرق فنيا إبان المرحلة المذكورة .

وتتلخص مهمة الباب الحالي في بحث ديناميكية بروز الإستشراق في منظومة العقيدة الرومانسية لفن التصوير الفرنسي ، ضمن تطورها النوعي المميز لهذه الحقبة والذي اتسم بطابع « الثقافة الشمولية » نظرا لسعيه إلى التوليف بين الأنواع والفنون مما أدى في نهاية المطاف إلى بروز تناقضات كان من نتائجها عدم استقرار الرومانسية كنهج فني وقصر عمرها التاريخي .

إن الديالكتيكية التي يزخر بها التفكير الرومانسي قد فعلت فعلها في محاولة إجراء توافق بين الفردية الاستيتيكية الفلسفية والذاتية الإبداعية ، وبين الإندفاع العارم نحو الموضوعية ، والتوحد مع الطبيعة ، ولهذا فإن « وحدة الحركة الرومانسية تتضح فقط من خلال التوق إلى التوليف » .^(١) أما طابع الإستشراق الرومانسي في العقد الجديد فقد شكل صدى لواقع العقيدة الرومانسية التي تأرجح نبضها بين قطبين هما : « الذاتية » اللامتناهية « والإحساس » اللامتناهي بالطبيعة . وفي محاولة دمجها في وحدة كلية^(٢) . وقد رأى الكثير من الفنانين الرومانسيين إن الانسجام بين هذين القطبين لا يمكن بلوغه إلا في الشرق . لذا

شكل الترحال إليه غاية « لإدراك ذلك الإنسجام » ، ومن أجل تجديد اللغة الفنية الرومانسية وشحذها بشحنات إبداعية حية أدت إلى تجديد لغة الإستشراق الرومانسي بالطبع .

إن المتغيرات التي طرأت على الواقع الفرنسي السياسي والاقتصادي إثر ثورة تموز ١٨٣٠ ، وكذلك حملة الجيش الفرنسي على الجزائر (في الخامس من تموز ١٨٣٠ احتل الفرنسيون مدينة الجزائر وعلنوها مستعمرة فرنسية) . وقد حاول الملك شارل العاشر ان يصرف أنظار الرأي العام الفرنسي عن الأزمة الاقتصادية والسياسية المستفحلة في داخل النظام الفرنسي ، باشعال حروب خارجية لالهاء الشعب بها من جهة ، ولتحقيق مطامح تجارية واقتصادية عبرها - حددت بقدر كبير وجهة تطور الحركة الرومانسية الفرنسية وعلاقتها بالشرق الذي افتتح أمامها إثر السيطرة الفرنسية عليه (السيطرة العسكرية على الجزائر ، والسيطرة الاقتصادية والثقافية ، وإلى حد كبير السياسية ، على مصر وسوريا ولبنان في عهد محمد علي باشا وابنه إبراهيم باشا) ولأمد طويل .

فارتسمت منذ عام ١٨٣٠ حدود تطور الحركة الرومانسية الفرنسية ، وحدود ظهور الموتيف الفني الشرقي الإسلامي في وحدة عضوية لا تتجزأ نظرا لتداخل العوامل الذاتية (الداخلية) الفرنسية ، والخارجية (تغلفل وسيادة النفوذ الفرنسي في بلدان الهلال الخصيب وشمال أفريقيا أي المشرق والمغرب العربيين) . وفيما يتعلق بمدرسة التصوير الفرنسي ذاتها ، ، ثمة حدث كبير عميز لها يرتبط بنجاح عرض مسرحية فكتور هيجو « هرناني » (٢٥ شباط ١٨٣٠) . فقد سجلت هذه المناسبة تأريخ انتصار الرومانسية ، وفي الوقت ذاته تأريخ « انحلالها كحركة موحدة تشمل مختلف الفئات : كالكاثوليك ، والبروتستانت ، والفلاسفة ، والفنانين والأدباء ، والليبرالين ، والجمهوريين ، والمحافظين وأنصار المطلق » . (٣) وتبين أثر نجاح « هرناني » وفشل الآمال المعلقة من قبل الرومانسيين على ثورة ١٨٣٠ - (الثورة التي حاولت تحطيم النظام القديم ولم تفعل ، غير أنها مهدت الأرض للثورات البرجوازية اللاحقة) - أن الروح العامة للبحث عن حرية الإبداع والأفكار الثائرة على نظام البوربونيين ، أمر قصير

الأمم . لعدم وجود برنامج موحد الاتجاه ، وعدم وجود وحدة في التطلعات الأسلوبية ، اللذين كان بميسورهما مساعدة الرومانسية « كمقيدة » في تكوين مدرسة متكاملة . وحتى عندما بلغت الرومانسية أوجها وذروة انطلاقها بقيت أسيرة التناقضات الداخلية الحادة ، التي أملت مسبقا قصر عمرها الزمني ككل موحد . (٤) وواقع الحال هذا فرض نفسه حتى عندما بلغ صراع الرومانسين مع مدرسة دافيد الكلاسيكية نقطة الذروة حيث « لم يتوفر لدى الحركة المعارضة لتقليد الفن اليوناني القديم وأسلوبه المحافظ (أي الرومانسي) ما كان يعيز مدرسة دافيد من وحدة فنية وتماسك إيديولوجي جمالي أخلاقي » . (٥) إن تغيرات الواقع الفرنسي انعكست على مجرى تطور الحركة الرومانسية ككل . فالمعركة الرومانسية « في العشرينيات ، كانت مترعة بالسعي إلى إيجاد طريق جديد ، وأسلوب جديد تحت راية حرية الإبداع ، والفردية ، والديمقراطية والليبرالية الفنية والسياسية والتمرد على كل الواقع المحيط والسائد الثقافي والسياسي وقد عبر عنها هيجو في مقدمة « كرومويل » قائلا « لنندق بالمطرقة النظريات والشعراء والمنظومات ، ولنحطم الواجهة القديمة التي تخفي الحقيقي » . (٦) إن هذه المعايير نفسها حددت منطق تحول مركز الثقل وحثيته إلى شخصية الفنان وأسلوبه المستقل ونظرته إلى العالم التي تغلب عليها « الذات » و « الأنا » الفنية الرومانسية ، وليس النظرية - المدرسية الجماعية في جوهرها ومظهرها ، كما في المدارس الفنية السابقة وبخاصة الكلاسيكية .

فالمرحلة الجديدة تعني أولا انتصار الرومانسين في النضال من أجل حرية الإبداع ، والتعبير الحر عن العالم الداخلي للفنان ، وسهاته الفردية ، وابتداء من عام ١٨٣٠ تحول تاريخ الرومانسية إلى تاريخ بعض الفنانين الرومانسين . لهذا سنبحث الإشتراق الفني ضمن التوجه الفني الفرنسي في الثلاثينيات بصورة منفردة في إبداع كل فنان رومانسي بارز ، شكل الشرق في أعماله حيزا إبداعيا ، ومنحت ريشته الإشتراق الفني روحا إبداعية جديدة .

بعد وفاة بوننغتون عام ١٨٣٨ ، الذي يمكن اعتباره أحد مؤسسي الرومانسية والإشتراق الرومانسي شأنه شأن ميلاكروا ، تفرق شمل كوكبة الرومانسين

الذين برزوا في العشرينيات : فأصبح لويس بولونجية مجرد رسام يصور أشعار هيجو ، ويضمنها « مواضعه الشرقية » وتحول شامارتان في الثلاثينيات إلى رسام بورتريهات رسمية ، كما تقارب أ . ديفيريا من ديلا روش ، وانحصر مهمما في رسم الكتب المصورة والليثوغرافيا ، وكذا حال الاخوة جوانو ، وكاميل روجيه وروكبلان وأيزابي (بالرغم من قيام روجيه وإيزابي برحلة إلى الشرق ، غير ان استشارتهما بقي على الأكثر من نوازع فورة « الموضة » الفنية ، وليس مصدر الهام لإبداعهما) . بينما لعبت رحلة ديكان إلى الشرق دور المحرك الأول لإبداعه في الثلاثينيات وكذلك الأمر بالنسبة إلى الفنان بروسير ماريللا . إن هذه التغييرات المرتببة في الحركة الفنية التي انبثقت في الثلاثينيات لم تبق من بين فناني العشرينيات البارزين إلا على ديلاكروا في الرومانسية والإستشراق . لهذا يمكن القول بأن الإستشراق الفني قد مرّ في الواقع بالمراحل ذاتها التي مرت بها الرومانسية في تطورها سواء في بروز الفنانين الأعلام (ديلاكروا ، ديكان ، ماريللا) أم في الأنواع الفنية المزدهرة آنذاك (المنظر الطبيعي ، صور الحياة والبيئة ، الشكل الأساسي) . وبالرغم من أن الشرق قد استأثر باهتمام الجمهور الفرنسي بعد غزو الجزائر (فقد رافق الجيش الفرنسي مجموعة من الفنانين التسجيليين والفاسلطين وانصاف الموهوبين) بصفته مصدرا جديدا للوحي بموضوعات جديدة وفريدة ، إلا أن الإستشراق الرومانسي بالمعنى الإبداعي لم يتحقق في أعمالهم ومن هنا ارتأينا حصر إستشراق فناني الجيش الفرنسي في نهر واحدة هو « الإستشراق الفني الإستعماري المباشر » . وستطرق إليه بوصفه ظاهرة واحدة طارئة على فن التصوير في ثلاثينيات القرن التاسع عشر ، لاسيما وأن الإستشراق الرومانسي قد عرف مع هذه الفترة إزدهارا لا مثيل له ، حيث بدأ يحتل موقعا أساسيا في الحركة الفنية نظرا للعدد الهائل من الفنانين الذين زاروا الشرق آنذاك ، (حوالي ١٥٠ فنانا) وتبان رصيد كل واحد منهم في المعرفة الشرقية والإبداع الفني ككل . فقد أشار ل . برتران قائلا : يوجد في فرنسا مايمكن تسميته بالحكم المسبق المتميز والموالي للإسلام والشرق ، وهو يحدد تاريخ الرومانسية ويميزها . . . وقد مر عبر المعارك الرأسمالية ووكالات السياحة

ومختلف روابط المشرين والرساليات وبعض الأفراد من الرحالة الذين تركوا لنا مذكراتهم . لقد زار الشرق مختلف أنواع الناس : الحاقدون ، والحمقي ، والأذكيا ، والسذج ، غير أنه ساعد على زيادة مداركتنا بأكبر قدر ، أصحاب المواهب ومنهم الأشخاص الذين تلالأت أمام أنظارنا بفضلهم جميع ألوان الصور الخيالية عن الشرق » . (٧) حيث بلغ الاهتمام بالشرق أوجه بعد أن طال كل ميادين المعرفة والثقافة . وما يهمننا في هذا البحث هو موضوع الفنانين « الموهوبين » الذين زاروا الشرق باعتباره مصدرا للإلهام الحقيقي في فنهم ، فأنر على تطور أسلوبهم ومنهجهم الفني (ديلاكروا) أو أدى إلى تشكيل إبداعهم بفضل الشرق والتأثير المباشر للاتطباع عنه (ديكان ، ماريللا) . وبفضل نزوعهم الإبداعي نحو الشرق ، تحول الإستشراق إلى تيار فني رومانسي رئيسي في الثلاثينيات .

هؤلاء الفنانون المتأثرون بالشرق ، وهم رواد الإستشراق الرومانسي المغاير لما سبقه من مدارس واتجاهات . فبدأ كما لو أن الفنانين الثلاثة قبلوا فكرة شيلنغ القائلة « نحن ندرك لأننا نفعل » . فقد أدرك كل واحد منهم موضوع البحث - أي الشرق - على طريقته ، يتجاوزه عاملان : الموضوع الذي يتعين على الرسام تجسيده فنياً ، ووسائل التعبير ذات المضمون والمغزى الخاصين بها ، اللذان وضعتهما فيها طبيعة الأشياء نفسها . غير أن الشرق الإسلامي بالذات شكل أساساً للموضوعات التي تجسدت في استشراق الثلاثينيات ، ففيه بالذات جرى التوجه عن وعي إلى ما بدا محبياً وأثراً لدى روح الفنان الرومانسي . لأن هذا الشرق بالذات كان مادة للتجربة والبحث والاستقصاء العلمي والفني في فرنسا في القرون الماضية . وهذا جعل المسلمات الأخلاقية - الجمالية المميزة للشرق الإسلامي ذات تأثير بالغ على الفن والأدب الرومانسيين الفرنسيين . فياترى ماهي دوافع انجذاب الرومانسيين الفرنسيين إلى الشرق الإسلامي ؟ .

لقد اتخذت خيبة أمل الرومانسيين حيال تغيير الواقع المحيط بهم ، شكل القطيعة معه « بالهروب » منه إلى أحضان الطبيعة وأسبانيا ، وإيطاليا والشرق ، فلم تعد طبيعتهم التعبيرية تبحث عن العنصر الدرامي في ذواتهم وفي الواقع

المعاش كما حدث في العشرينيات ، بل صاروا يميلون إلى التأمل والتوحد » (٨) لهذا شهدت الثلاثينيات ازدهارا عاصفا لقن المنظر الطبيعي في مدارس المختلفة (مدرسة باريزون ، المدرسة الإيطالية ، المدرسة الإستشراقية) ، وما اتسم به الفن الفرنسي في مطلع القرن التاسع عشر وفي الفترة الرومانسية المبكرة ، من «انجذاب مركزي» "Interiorisation" نتج عن استيعاب جميع الثروات الفنية الغربية والشرقية وهضمها ، تلك التي جاءت إلى فرنسا بعد حملات بونابارت وغزواته ونهب النصب والتحف والآثار الثقافية ، وكذلك ما قدمته انكلترا (نظرية اللون وشاعرية المنظر الطبيعي) وألمانيا (النظرية الجمالية - الفلسفية) إلى الفنانين الشباب . وقد تحول في الثلاثينيات إلى عملية طرد مركزي "exteriorisation" تمثل في هروب الفنانين من الواقع في « المكان » (بينما كان الهروب من الواقع في العشرينيات في « الزمان » نحو الموضوعات التاريخية التي أدت إلى إزدهار النوع التاريخي آنذاك) . وغدا الشرق أحد المراكز الرئيسية للهروب من الواقع الاجتماعي الفرنسي الذي أنقل كاهل الفنان بتعقيدات أزماته المتتالية وتنقضاته مع طموحات الفرد . في هذا الوقت بالذات كانت مدرسة التصوير الفرنسية قد « بدأت تأخذ طابعها أو وجهتها الفرنسية البحتة » (٩) .

إن فن التصوير الفرنسي الذي كان على مدار قرون عديدة ومنذ عصر النهضة تقريبا أسير المدرسة الإيطالية الكلاسيكية ، لم يعرف استقلالاً فنيا بالمعنى الريادي - الإبداعي . وكل ماتوارد على فرنسا من مدارس وأساليب فنية كان نتيجة الاحتكاك والتأثر بالمدارس الأوروبية عبر إيطاليا . فما أحدثته الثورة الفرنسية من تغيرات جذرية في البنية النفسية والاجتماعية للفرد ، ومن إفكاء الروح الوطنية والقومية ، ومن فتح مجال للغة الثقافي بتأميم متاحف المعارض ، وفتح باب المعاهد والمدارس أمام أبناء الشعب كافة ، تم حصد ثماره الحقيقية في بداية الثلاثينيات حين أخذ فن التصوير يستقل بأنواعه وموضوعاته ويتقدم شتى المدارس الأوروبية الرومانسية « الإيطالية ، الألمانية ، الانكليزية والروسية والبولونية) ، وبعد ما حققه من إنجازات بشأن حرية التعبير والإبداع ، وكسر الطوق الجمودي الذي كانت تفرضه الأكاديمية ، إثر « معركة » العشرينيات

تضمن في جوهره الرومانسي تحرير الفن من السلطة الأكاديمية الرسمية ، عملاً بمبدأ « الفن للفن » . ولو أن الرومانسيين الفرنسيين في العشرينيات (من أدباء وفنانين) ربطوا حرية الفن وديمقراطيته بالديمقراطية السياسية ، غير أن عدم تغير مضمون السلطة السياسية الفرنسية بعد ثورة ١٨٣٠ ، وضع الرومانسيين أمام مأزق واضح في العلاقة بالواقع السياسي والأكاديمي (كسلطة) دفع بهم في نهاية المطاف إلى الاكتفاء بالحرية الفنية والتخلي عن شعار الحرية السياسية (مرحلياً أو جزئياً) يؤكد ميلهم إلى تصوير الطبيعة وصور الحياة والبيئة والموضوعات الميثولوجية والدينية والابتعاد عن اللوحة التاريخية المثقلة بروح الرفض والتمرد على الواقع والدعوة لتغييره كما رأينا في اللوحات التاريخية للعشرينيات . وفي ظل المعادلة الصعبة يبرز سؤال وجيه حول التغيير التوعوي في الحارطة الفنية (البشرية والموضوعية) الذي بدأت ملامحه في الظهور مع الثلاثينيات وحل في ذاته معالم الأزمة للمدرسة الرومانسية مباشرة بعد تحقيق انتصاراتها على الكلاسيكية .

ويشير المؤرخ الفني البارز ليون روزنتال في كتابه الشهير « من الرومانسية إلى الواقعية » إلى أزمة الرومانسية كمدرسة موحدة أدت إلى فقدانها بريقها وتأججها المميز للعشرينيات بسرعة فائقة ، وذلك - حسب رأيه - بسبب « أن الرومانسيين اثبتوا تفوق الشعور على العقل ، واستهلموا النموذج الألماني ، قاطعين بذلك العلاقة بجذور التقاليد والمتطلبات المميزة للروح الفرنسية . إن الشعب الفرنسي المتميز بعقلانية فكره ، الميال بطبعه نحو المنطق والوضوح ، لم يستطع الثناء على القوالب الخالية من الوضوح . . . فالرومانسية استطاعت أن توحد مجموعة من أنصارها ذوي الطباع المزاجية العارمة » .^(١٠) كما يتفق العديد من الباحثين الفرنسيين مع روزنتال حول ماهية الفكر الفرنسي الفني ، و « الروح الفرنسية المتكونة من المنطقية ، والتوازن ، والوضوح »^(١١) ، واعتبار بروز أزمة الفكر الرومانسي الفرنسي بسبب بعدها عن الروح القومية الفرنسية ، والعدول عن العقيدة « الرومانسية » هو عودة الأبن الفرنسي الضال بعد جنوحه عن قيمه الوطنية . وهذا التفسير لواقع تطور الحركة الرومانسية كمدرسة موحدة المنهج

يتضمن تجاهلا لواقع العلاقات السياسية والاقتصادية الطارئة على المجتمع الفرنسي إثر الثورة الفرنسية وانتصار البرجوازية الذي حمل معه مباشرة أولى أزماته مع انتصاره . فلم يكن هناك انتصار فعلي للبرجوازية في السلطة بسبب صراع التيارات داخل المجتمع الفرنسي وجميء حكم بوناپارت الديكتاتوري وحروبه التي ادمت فرنسا وأوربا وافسحت المجال أمام الملكية والكنيسة للعودة إلى فرنسا ما بين أعوام ١٨١٥ - ١٨٣٠ . وحتى ذهاب آل بوربون من الحكم بعد ثورة ١٨٣٠ واستلام السلطة من قبل الملك شارل العاشر كان بمثابة أحباط للفكر الديمقراطي وقيام الجمهورية الذي شكل أساس الفكرة للثورة البرجوازية الفرنسية . فالنظام الملكي في عهد الملك شارل العاشر لم يشكل خروجا لا في شكله ولا في مضمونه عن سياسة عهد الاصلاحات في العلاقة بالثقافة . لقد بقيت السلطة الثقافية والفنية في يد الأكاديمية وقوانينها الصارمة التي فرضتها على الفن الفرنسي سواء في بنية النظام التعليمي والتربوي للمعاهد والمؤسسات الفنية ، وإقامة المعارض والصالونات الرسمية والإشراف عليها ولجنة التحكيم وإجراء المسابقات ، وتوزيع الجوائز ، وعقد طلبات الحجز على اللوحات التي من المفترض أن تزين ابنية المؤسسات الرسمية وجدرانها (المدنية والدينية) وحتى حركة النقد وعدد الدوريات والكتب الفنية التي توجهها الأكاديمية ، مما خلق في المجتمع الفرنسي حالة من عدم تقبل الحركة الرومانسية بوصفها ظاهرة تمرد على الواقع ، والسائد ، والمألوف وغير مفهومة من الرأي العام الفرنسي (الذي مازال خاضعا بقطاعاته الواسعة للرأي الرسمي الأكاديمي لعدم نضج الوعي الثقافي الفردي ، فلم يتقبل أطروحات الرومانسيين المختلفة جذريا عن التقاليد الكلاسيكية التاريخية المميزة للفن الفرنسي منذ عصر النهضة) . إن هذا المناخ العام أثر حتى على ذوق هواة شراء اللوحات (الأغنياء الجدد . وهم البديل عن النبلاء والكنيسة في سوق العرض والطلب الفني) حيث أن المشتري الجديد كان يهيم أن يشتري اللوحات من الفنانين الذين تشني عليهم الأكاديمية والإعلام الرسمي ، أي من ذوي السمعة البارزة في أوساط الرأي العام الشعبي . وإذا كان الرومانسيون آنذاك لم يفهموا من قبل العديد من النخبة و

«الانتلجنتيسيا» ، فباإللك بالسواد الأعظم من العامة . لذلك بقى إنتصار الرومانسية هو إنتصار وجود وليس إنتصار سيادة بالمعنى المطلق (أي بالوصول إلى السلطة الفنية الفرنسية) . لقد بقى الإنتصار الرومانسي إنتصارا خارج السلطة وجدران الأكاديمية ، فهو إنتصار معنوي وليس ماديا . وهذا في رأينا تكمن فيه اشكالية جدلية إنتصار وهزيمة الرومانسية كمدرسة موحدة . فلو قارنا إنتصار الكلاسيكية الجديدة إثر الثورة الفرنسية ، وزعامة دافيد رائدها للمحركة الفنية الرسمية في عهد القنصلية والأمبراطورية واعتباره فنان فرنسا الرسمي - الأول ، بديلاكروا زعيم الحركة الرومانسية في فن التصوير ، فنرى أن هذا الأخير بقى خارج إطار السلطة الرسمية رغم إنتصاراته الإبداعية المتتالية التي كانت تزاد تألقا من صالون فني إلى آخر . فقد اتبعت الأكاديمية في عهد الإصلاحات وفي الثلاثينيات سياسة التفرقة ، والتميز ، والتكسيل المعنوي وأحيانا المادي بحق الفنانين الرومانسين . حيث كانت تُسدُّ الأبواب الرسمية أمام ديلاكروا وديكان وماريلا وأحيانا أمام ديفيريا وبولونجية وهيوية ، ثم أمام روسو وكورو وغرانفيل . غير أن هذه السياسة لم تقف حائلا في وجه تطور الحركة الرومانسية ، وإنما حديث اطر إنتشارها المؤسسي أي منعها من الوصول إلى سلطة وقيادة الأكاديمية وغيرها من المؤسسات الفاعلة . لذلك بقى الرومانسيون يمارسون إيداعهم بشكل فردي ، دون أن يتم دعمهم رسميا . وقد بقيت الرومانسية طائرا يغرد خارج سربه حتى في أوج أزدهارها كعملية إبداعية في الثلاثينيات ، حين غزت الرومانسية الأدب واستمالت أبرز أعلام الفكر والأدب والمسرح . وقد انضم إليها آنذاك أ . موسيه ، جورج صاند ، وتيوفيل غوتيه ، وجيرار دي نرفال ، وهنري هينه الألماني ، ولاحقا بودلير وعدد لا يحصى من الفنانين الصغار "les petits Peintres romantiques" . كما استمر عرض أعمال هيجو وا . دوما في المسرح رغم الحملة العنيفة ضدهما ، وحين طلب من ملك فرنسا شارل العاشر منعهم من عرض أعمالهم في المسرح أجاب : « أيها السادة ، أنا لا أستطيع تنفيذ ماتطلبونه مني . فأنا ككل الفرنسيين أملكم مقعدا واحدا في الصفوف الأمامية للمسرح » . (١٢) . واذا استطاعت الرومانسية ان

تكون موجودة بحیوة وتألق غیر أنها منعت من امتلاك موقع قدم فی السلطة المؤسسية الثقافية لفرنسا فی ثلاثینات القرن الماضي ، شأنها شأن البرجوازية التي انتصرت بعد الثورة الفرنسية وحقت بعض المطالب والامتيازات بعد عام ۱۸۳۰ غیر أنها لم تملك السلطة الفعلية فی إدارة السلطة السياسية للبلاد . وهذه المفارقة تستدعی ربط الفكر الرومانسي بواقع البرجوازية الفرنسية . فالبرجوازية الفرنسية امتلكت فی ایدیولوجيتها البديل الاقتصادي والسياسي للنظام الاقطاعي ، غیر أنها تبنت البني الثقافية والفنية الكلاسيكية المناقضة والمناهضة فی جوهرها للفكر البرجوازي بوصفها ناتجا روحيا للنظام القديم والمتوسط اللذين حل محلها النظام البرجوازي . من هنا نشأت ردة الفعل الرومانسية فی الثقافة الأوربية علی الثورة الفرنسية نظرا للتناقضات التي انبثقت عن تقدم الفكر الاقتصادي والسياسي البرجوازي وتقليدية الفكر الثقافي والجمالي وجمود ذلك الفكر الذي هو ابن القرن الثامن عشر (فكر اعلام التنوير) مما أدى إلى حتمية اغتراب الفرد تحت وطأة سلطة الرأسالية واستدعی شعورا لدى المثقفین الطليعیين فی أوروبا بحتمية هلاك الحضارة . وظهرت الرومانسية كفكر أساسا علی تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، أي فی مرحلة بروز البرجوازية وانتصارها . وقد ساهم فی تكوينها أبناء هذه المرحلة تاريخيا لذلك تشكل فی رؤيتها للواقع والمستقبل حالة متطورة ومعاصرة بالمقارنة مع الكلاسيكية . وإن كانت الرومانسية قد انبثقت بوصفها حالة تمرد ورفض للواقع بعد الثورة الفرنسية ، غیر أنها فی جوهرها شكلت حالة رفض ونقيضاً للفكر الكلاسيكي القديم بجوهره وقوابله ، والعاجز عن ارضاء متطلبات ابن القرن التاسع عشر الروحية ، أي ابن الثورة البرجوازية . وهذا معناه أن الرومانسية رفضت « اشكالية » العلاقة بالفن والثقافة التي اتبعتها البرجوازية حين انتصرت بعد الثورة . وحين اصطدمت البرجوازية بأولی أزماتها فی السلطة بعد الثورة مباشرة برزت الرومانسية كعقيدة فكرية — جمالية ، وكأنها « ثورة مضادة » . من هنا نرى ان الرومانسية استطاعت أن تعبر عن الحالة الروحية للفرد فی فرنسا بعد الثورة وعن الفرد الفرنسي والروح الفرنسية بالذات نظرا لعجز الكلاسيكية عن التعبير عنه ولو أنها شكلت تاريخه الفني والفكري .

وماحاول المؤرخ روزنتال تفسيره بشأن « الروح الفرنسية » الكلاسيكية بطبعها وجوهرها وتاريخها ، فهو بعيد عن الواقع الفرنسي الذي شهد تغييرا جذريا إثر انتصار منظومة الفكر البرجوازي الذي تطلب ثقافة أو نتاجا روحيا يعبر عن قواه البشرية والمادية (الإنتاجية) وما الاختفاقات في وصول الرومانسية إلى السلطة مباشرة بعد انتصارها إلا صورة طبق الأصل عن اخفاقات البرجوازية عقب الثورة في امتلاك السلطة نظرا للقوة الدفاعية للكلاسيكية (رمز الملكية والكنيسة ونتاج النظام الاقطاعي الروحي) .

إن هذا الطابع الديالكتيكي للرومانسية في كونها ردة فعل على واقع ما بعد الثورة البرجوازية ، وفي كونها وليدة فكر أبناء هذه المرحلة التاريخية الفرنسية ، يستدعي قراءتها ضمن واقع تناقضاتها كوجود وكنظرة جمالية جويت بقلاع الكلاسيكية المحصنة منذ قرون بغطاء الكنيسة ونظام الفكر الاقطاعي في القرون المتوسطة مما جعل طريقها مملوءاً بالشوك ، وخلق في صفوف اتباعها شعورا بالوحدة والاعتراب داخل الواقع . فانطلقوا للبحث عن مثلهم خارجه . حيث سجلت الثلاثينيات حالات السفر والرحلات والاعتراب إلى أصقاع عديدة نظرا لعدم إمكانية تثبيت موقع قدم في أرض الوطن . فكانت إيطاليا وأسبانيا وروسيا والشرق محط انظارهم ، وموقد إلهامهم . ويبدو للوهلة الأولى أن نزوح الرومانسين إلى أوروبا (أي الدول الأوروبية المذكورة) أمرا معلوما نظرا للجذور الثقافية التاريخية الواحدة . أما بالنسبة للشرق فيرتبط الأحساس دائما بالاستعمار الفرنسي بشقيه العسكري والمعرفي الذي بدأ يركز أقدامه كشكل وجود بعد حملة الجزائر . وفي الواقع حققت حملة الجزائر - بوصفها التجربة الثانية للمؤسسة الاستشرقية الفرنسية في محاولة اخضاع الشرق والسيطرة عليه - نجاحا أو انتصارا عسكريا لفرنسا على الشرق (بعد فشل حملة بونابارت على مصر) وفتحت أمام الفرنسيين بوابة المغرب العربي حتى يومنا هذا . ولكن الانتصار العسكري في هذه المنطقة ، كان انتصار « وجود » في المكان بالنسبة للرومانسين في استشرافهم الفني بسبب استمرارية مقاومة الاحتلال الفرنسي من قبل الشعب الجزائري حتى عام ١٨٤٧ - ١٨٤٨ (أي مرحلة أفول شمس الرومانسية كحركة فنية) . ومن

تيسر له من الفنانين الرومانسيين زيارة هذا الجزء من الشرق فأنما كان هذا بفضل الوجود الفرنسي « كسلطة » فيه . غير أن المبدعين من الرومانسيين أتوا إلى هذا الشرق محملين بتراث معرفي إسلامي عام ، حاولوا البحث عنه « مكانيا » هناك . كما أن الاحتكاك المباشر للمعرفة الإستشرقية الفرنسية التي حملها الفنانون ، بالمغرب الغربي ، ولدت منظومة من الصور الفنية والموضوعات هي في جوهرها حالة توليفية بين الواقع والمثال . فقد بحث الرومانسيون في هذا « الشرق » عن النموذج الفني والحياتي الذي ارتسم في مخيلتهم وادراكهم عن « الرائع » و « الجميل » و « الرومانسي » نظريا وفنياً . وبخاصة أن الإستشراق الفرنسي ومدرسة دي سامي بالذات امتدت الرومانسيين الفرنسيين بمداد معرفي واسع حول الإسلام فكراً وأدباً وفناً . وبالتالي استبقت المعرفة الشرقية ، صورة الواقع الشرقي في ذهن الفنان الفرنسي ومخيلته فنرى نزوعه نحو الشرق « نقطة تلاقي الحضارات القديمة والعريقة » هو نزوع معرفي مرادف للإبداع والالهام نظراً لاطلاعه على صوره الفنية عبر الآثار الثقافية ، لا سيما وأن الاستشراق الفرنسي قد ركز في تخصصه على الشرق الإسلامي منذ قرون (كما رأينا سابقاً) . لذا لم تكن معرفة الفنان الفرنسي بالشرق تقل اتساعاً وشمولية عن معرفة تاريخ فنون إيطاليا واليونان وأسبانيا « أرض الحضارات الفنية الأوربية » التي جذبت الرومانسيين الفرنسيين في الثلاثينيات أيضاً . ويبدو أن جملة عوامل موضوعية جذبت الرومانسيين الفرنسيين إلى الشرق الإسلامي وهي التي دفعت الموتيف الشرقي نحو الصدارة بالمقارنة مع الموتيف الإيطالي واليوناني والأسباني .

فبالإضافة إلى عامل السيطرة والتغلغل العسكري والثقافي والاقتصادي لفرنسا في الجزائر ومصر ولبنان الذي سهل إمكانية السفر والانتقال والترحال للرومانسيين في هذه البلدان ، هناك بواعث ذاتية معرفية دفعت بالفرنسي للبحث عن ذاته الجاهلية والفنية خارج فرنسا وواقعها المتزعزع بالتناقضات والأزمات وماتج عنه من حالة التغريب والحنين للأمان الروحي . " La Nostalgie " في الوقت الذي كان فيه الشرق المتوسط - على الرغم من اتساع رقعة أراضيه (الممتدة من تركيا وحتى المغرب) - يحافظ على سلامة البني الروحية ووحدةها ، أي ينعم

بهارمونية المنظومة الأخلاقية الجمالية الإسلامية التي تتميز بالتداخل الديني والديني ، ويوحدها لغة واحدة (العربية لغة القرآن الكريم) ، والقوانين الدينية والاجتماعية والحقوقية منذ القرن الثامن الميلادي وحتى بداية القرن التاسع عشر . فإن هذا الشرق بقي بعيدا وغريبا عن عملية التناقض بين القيم الإنسانية- الأخلاقية والتطور الثقافي للحضارة البرجوازية الأوروبية في بداية القرن التاسع عشر التي هزت كيان « الانتلجنسيا » الأوروبية ودفعت بها إلى الانتشار خارج حدود أوروبا « الزمانية » « المكانية » لأرب الصدع الداخلي الزاحف على الروح والإبداع .

ولامناص من الإشارة إلى عامل هام وجذاب أيضا ينعكس في خاصية شرقية - إسلامية بحتة ، هي اندماج الفن والحياة لدى المسلمين ، وفي دخول منظومة الفكر الفني الجمالي الإسلامي كل وسائل وأدوات الحياة اليومية حيث يزين فن النقش والرفش والتطعيم والترشيح والتصنيع الهندسي والأرابيسك صناعة الأواني والأنسجة والحلي والعمارة والكتابة " calligraphie " ، وفن التصوير أي كل النتاج الروحي والمادي للمسلمين الذي ينعكس في نشاط حياتهم اليومية . لقد تضمن الإسلام في بنيته كنظام ديني - دنيوي متكامل ، وفي حياة المسلم ، البعد الديالكتيكي لتحرك الفن والحياة ولقاء أحدهما بالآخر في حركة تجاذب وتناهد متبادلة . حيث بانث العقيدة الإسلامية على مدار قرون عبارة عن منظومة معقدة من الصلات المتعددة الجوانب والوثيقة العرى ، الملتصقة بظروف الواقع التاريخي الملموسة ، ومختلف عوامل حياة العصر الاجتماعية والسياسية والروحية . هذه الخاصية لقبت صدى في أحد المبادئ الأساسية للفكر الجمالي الرومانسي المتمثل في نظرية « التطابق » أو « التوافق » " Thiorie de correspondance " وسرى لاحقا كيف عكسها الفنانون المستشرقون في لوحاتهم المستوحاة من واقع الشرق .

يتسم بأهمية كبيرة مبدأ التوليف بين الفنون " syhthese " من جهة ، وبين الأنواع الفنية من جهة أخرى ، وهو المبدأ الذي تميّز به الفكر الجمالي والفني الرومانسي (كما أشرنا في الفصل السابق) . وقد وجد أعلام الإشتراق الرومانسي في فنون الإنسان الشرقي وحياته وطبيعته أجوبة على أسئلتهم

الاستقصائية الدائمة حول « الجميل » و « الرائع » و « المتكامل » و « الشمولي » ، وكذلك ارضاء لتزوعهم نحو انسجام الإنسان مع واقعة ، (عملية التوليف بين الديني والديني) فضلا عن خاصية الوحدة الفنية المتكونة من تنوعات الإيقاع والتعبير عن الحياة والإنسان معا .

إن الفلسفة الإسلامية بشقيها الصوفي الحلوي القائل بأن الله والطبيعة شيء واحد ، وبأن الكون المادي والإنسان ليسا إلا من مظاهر الذات الإلهية (وغالبا ماكان الرقص والموسيقى يشكلان عنصرا هاما في طقوس حياتهم وإيمانهم) وبخاصة شعر الجامي ورباعيات الخيام ، ومثلي اتجاه فلسفة الطبيعة في الشعر الصوفي ، ولاسيما مدرسة آسيا الوسطى التي خلقتها المنمنمات كصورة تشكيلية تعبر عن شكل النص الشعري ومضمونه والتي عرفها الفرنسيون واطلعوا عليها بفضل أعداد المخطوطات الإسلامية الهائلة التي كانت محفوظة في المكتبة الملكية والوفر لاحقا ، وقد اطلع عليها ديلاكروا وديكان واستنتجا العديد منها . إضافة إلى نظرية الكون في فلسفة الكندي وإخوان الصفاء القائلة « بوجود انسجام في كل شيء ويتراءى ذلك جليا في وحدة النظام الكوني الموحد والمتسق والمنسجم بشئ اجزائه التي تشكل وحدة قائمة على مبدأ واحد (١٣) » سواء في الأصوات أو بنية الكون وأرواح البشر ، وهي النظرية التي انطلقت من أسس هيلينية وإغريقية مميزة حيث « اليونانيون القدماء لم يصلوا إلى مسألة تجزئة الطبيعة لدى تحليلهم لها . فالطبيعة كانت ترى بوصفها وحدة متكاملة » . وتنطلق هذه النظرية في جذورها من وجهة نظر الصلة الوثيقة بين الفلسفة والفن ، وهي تتلاني إلى حد كبير مع قوانين فيثاغورس وافلوطين في ارتباط مفهوم الرائع بالحياة الإنسانية ، والإنسان بالذات (١٤) . أي مايدور في فلك مفهوم « الهارمونية الشمولية » التي استمرت في فلسفة الطبيعة والفلسفة العقلانية لابن سينا والبيروني في شكل أكثر تجريدًا) حيث يقوم كل جزء بوظيفة محددة ضمن المنظومة الجمالية العامة . إن فكرة « الهارمونية الشمولية » التي تتضمن في جوهرها الوظائف الجمالية للأشياء والظواهر في العالم المحيط ، حيث كل جوهر جزئي مهما بلغت ضالة قيمته فهو يصب في مجرى الجمال العام للوجود . وميزت الفكر

الفلسفي - الجمالي الإسلامي في القرون الوسطى في الشعر والموسيقى والعمارة وفن المنمنمات . كما تركت أثرها على أعلام النهضة الإيطالية عبر الترجمات وعبر أسبانيا ، وهي في هذا الوجه التماثلي مع حضارات الاغريق القديمة وعصر النهضة إنما باتت قريبة ومفهومة من إدراك الفكر الرومانسي الجمالي المستند في جوهر بنيتة التوليفية والشمولية إلى كل الحضارات التي سبقتها وخصوصا عصر النهضة ، والعصر الغوطي (أو العصر الذهبي بالنسبة للرومانسين) . ولاسيا وان السعي نحو تحقيق أسلوب كسمبوليتي - شمولي قائم على هارمونية العناصر المتناقضة أو المتنوعة في وحدة كلية ، - كان هدفا أساسيا للرومانسين في خلق فن عالمي .

يعتبر بعض الباحثين أن ثقافة الشرق الأوسط للقرون الوسطى ، قد حققت امتداد تطورها على يد « النهضة » الأوربية ، وبخاصة فيما يتعلق « بأنسنة » التوجه العام للفكر العلمي والفلسفي (سواء في الفيزياء ، والمنطق ، والسياسة وعلم النفس ، والموسيقى ، والشعر ، والترية) ، وفي تحرير الإنسان من الحدود الضيقة التي فرضها علماء الدين على ازدهار الأدب العلماني والفن الدنيوي ، في خلق مناخ ملائم لتطوير الشخصية الإنسانية .

من أهم عوامل جذب الرومانسين لتصوير الشرق ، هو علاقة التناغم والاتساق بين الإنسان الشرقي والطبيعة . إن توحيد الإنسان بالطبيعة في الشرق يشكل حالة الحلم التي يعاني منها الرومانسي الأوروبي ابن المجتمع المتطور تقنيا وصناعيا والمفتقر لعلاقة تفاعل مع الطبيعة . لذلك نرى ان فن المنظر الطبيعي الشرقي قد استحوذ على اهتمام مجمل الرومانسين الذين زاروا الشرق في بداية الثلاثينيات .

إن بنية العقيدة الرومانسية التي قامت في الثلاثينيات على حرية الإبداع ، والفردية ، والذاتية ، قد ساعدت على ازدياد الاهتمام الواعي بالشرق الذي تضمن في جوهره ومظاهر بنيتة وطبيعته الكثير مما تصبو إليه الرومانسية الأوروبية ليس إلا . ويتمثل بالدرجة الأولى في الولوج باللون وتبشيث نظرية الألوان المتغيرة وكذلك الميل إلى « التزيينية » "decoration" الذي كان يميز فن البلدان العربية ،

حيث يغلب المبدأ الروحي الإيقاعي والشاعرية الرفيعة للغة ، ونمط التفكير الملحمي ، وكذلك إحكام لغة الوصف التصويرية في الفنون (وخصوصا في فن المنمنمات حيث يسود المفهوم الفني للجاذبية اللونية والزينية ، والشاعرية والذوق الفني والحياقي الرفيع) . لهذا سنهتم في هذا الباب بدراسة إبداع الفنانين الذين قارنوا بين الصورة الفنية الإسلامية (لمعرفتهم بها نظريا) والواقع الاجتماعي والطبيعة الحية بحيث حلَّ الشرق واقعا في لحمه أعمالهم وأثر تأثيرا جذريا إيجابيا في تكون أسلوبهم الفني وتميزهم به في المدرسة الفرنسية . كما ساعد ولعهم وشغفهم بالشرق على تحويل الإستشراق إلى أحد الاتجاهات الفنية الرئيسية للرومانسية . وبعبارة أخرى ، تحول الاستشراق في إبداعهم إلى استشراق رومانسي حقيقي . وقد مضوا إلى الشرق على هدى الدعوة الشعرية التي أطلقها غوته عام ١٨١٩ .

حين كتب يقول :

الخراب يعم الشمال ، والغرب ، والجنوب
هوت العروش ، وسقطت الممالك
فامض إلى الشرق البعيد .
واستنشق الأنسام الطيبة .
إلى أصقاع الخمر والعشق والغناء
ولتبعث هناك حياة جديدة .

الكسندر غابرييل ديكان :

قام الكسندر ديكان في النصف الثاني من العشرينيات برحلات إلى إيطاليا ، وسويسرا ، وعام ١٨٢٨ زار الشرق (تركيا بالذات) برفقة الفنان غارنيري في بعثة رسمية لتصوير الأماكن التي جرت فيها « موقعة نافارين » ، وفقا لنظرية « الصبغة الملحمية » التي تمنح الحدث التاريخي واقعية الشكلية . ونظراً لاختلاف وجهة النظر الفنية بين الفنانين ، انجز الفنان غارنيري لوحة « موقعة نافارين » بمفرده ، بعد ان تركه ديكان مكتملا رحلته في تركيا منفردا . إذ اكتشف فيها منبعاً ثريا للإلهام ، يتجاذبه كل ما فيها من مظاهر الطبيعة الساحرة

والشمس الساطعة التي تولد تباينا حارًا بين الضوء والظل ، وجمال الناس في نشاطهم وحيويتهم ونمط حياتهم ، وصراحتهم ، وتعبير صور حياتهم وسلوكهم . وفي شكل أزيائهم الزاهية الألوان ، وأناقة فن العمارة ، وصخب « حياة الشارع » الفريدة في نوعها . . . وكان عامل اللون بالنسبة لديكان الفنان . . . الهَمُّ الأساسي والشاغل الأكبر والأثير لديه (ان متحف ديكان في باريس كان بمثابة مختبر لدراسة التنوعات التقنية والكيميائية في العجينة اللونية وجاذبيتها لذلك أطلق عليه معاصروه اسم « كيميائي فن التصوير »)^(١٥) حيث ركز انتباهه على مسألة توزيع الضوء والظل توزيعا غريبا ومتميزا . لهذا صور الطبيعة الخلابة بشتى صورها ، البحر والجبل والسماء والغابات ، والأفاق المتراصة للسهول والهضاب والبشر المرتبطة بحياتهم بها ، الذين مازالوا يحافظون على جمال عادات الأزمان الغابرة ، أي ما يتجاوب وفطرة ديكان الشاعرية ، ويبحث عن عناصر الجمال في العالم المحيط . إثر عودته من الشرق ، نشر ديكان كاتالوجا تضمن رسوماته وتخطيطاته التمهيدية التي أنجزها خلال رحلته ، تركزت حول تصوير الأبعاد والمواضيع المأخوذة من الحياة اليومية الشرقية والعديد من صور الحيوانات الشرقية ، ومظاهر العمارة ، والأزياء التي تبرز السمات المحلية الشرقية . كما إن ديكان حول متحفه بعد هذه الرحلة إلى متحف شرقي يفتخ بالأدوات والأسلحة ، والأنسجة ، والتحف اليدوية الشرقية التي زينت لوحاته لاحقا . لعل ديكان أول فنان روماني فرنسي وقف عن كتب من إدراك وكشف ظواهر الحياة اليومية الشرقية الشعبية . وهو الفنان المتمرد بطبعه (اشتهر ديكان في بداياته الفنية كفنان للكاريكاتير السياسي والاجتماعي . إذ كان ينقد الواقع برسوم ساخرة ولادعة أثارت سخط الأكاديمية عليه ووضعت في موقع المعارضة)^(١٦) على القيود الأكاديمية والرومانسية على حد سواء ، وقد حاول جاهدا أن يدرك الظاهرة وكل ما حوله بنفسه . كما فعل حين قرر أن يتعلم فن التصوير بنفسه دون أن يتلمذ على يد « الأساتذة الكبار » لذا بحث في الشرق عن موضوعات مغايرة للساند في استشراف اترايه أو أعلام الفن للعصور الماضية . لقد حدد الشرق طريقته الفنية الواعية بعلاقته بذاته^(١٧) وانطلق في رؤيته

للشرق من أسلوب شخصيته الساخرة فرسم موضوعات ميلودرامية مفعمة بروح الدعاية والفكاهة في مزيج من العناصر الجدية والمرحة ، الجميلة والدميمة ، والمتعة بالشاعرية والحلم ، وفي هذا المنحى يبرز استشرافه مغايرا لاستشراف العشرينيات المفرط في الدراماتيكية والتراجيدية والاغراق في الحماس فبدا استشرافه جذابا في طرافته . ودقة ملاحظته لبعض الظواهر الشرقية التي لم تخطر ببال أحد من سابقه .

اندجعت في لوحات ديكان شأنه شأن غالبية الرومانسين الرؤية الحاملة للشرق، بوصفه صقعا جميلا تغمره الشمس ، فصور المآذن البيضاء التي تتألق أمام خلفية السماء اللازوردية ، والبيوت ذات « الشناشيل » والشرفات التي تتدلى فوقها الدوالي وسعف النخيل ، والجبال في القوافل التجارية ، والأسواق المزدهمة الصاخبة بحركة البشر والقوميات ، والمشاهد الفظيعة لعمليات الارهاب والإعدام العلنية بينما تتألق الشمس حارقة الجدران البيضاء والترية الطباشيرية مولدة ظلالا حادة ، مخترقة جدران البيوت ، ملقية بأشعتها فوق صفحة الماء (الأنهار النياييع ، البحر ، النوافير في الحدائق العامة) لمعانا يمنح اللون سحرا خاصا ودفئا .

تنضج أعمال ديكان بشاعرية الشرق ، دون الغوص في عمق التفاصيل الاجتماعية والإيديولوجية و التاريخية ، التي لم تشكل بارتباطاتها المعقدة أساسا لدى التعامل مع الشرق كموضوع . وربما كان ذلك هو السبب في أن الفنان لم يجد عسرا في خلق صلات إبداعية حية مع « الحياة الغريبة عنه فقد تعرف على البيئة والطبيعة الشرقية في تركيا ومن الداخل فورا ، دون أن تضغط عليه التصورات الفلسفية أو العلمية أو النصوص الأدبية . لقد سجل الأحداث والظواهر التي وقعت فجأة أمام عينيه ، دون اللجوء إلى نص نظري مسبق (كما فعل ديلاكروا في العشرينيات) ودون الاهتمام بشيئت التفاصيل ، وإنما الاكتفاء بالإشارات والإيحاءات ، والرموز مع تنوع في الجانب « التقني » لدى معالجة الموضوع وخصوصا من ناحية الأساليب اللونية (الاكواريل ، الزيت ، قلم الرصاص) .

نظر ديكان إلى الشرق بعين الرومانسي الحر في اختيار موضوع إبداعه ، وليس بعين الحكام والسياسين والمستشرقين المؤسسين . فانصب جل همه على ما هو قريب إلى روحه ومزاجه فصور حياة الشعب بروح فلكلورية ورومانسية بحثة مفعمة بالشاعرية والعفوية وفي هذا يكمن الجانب الإبداعي والريادي لاستشراق ديكان . جامعا الرؤية الفردية – الشخصية البحثة وتثبيت الطابع التاريخي المحلي ، ومنح الاستشراق روح الشعب ، « الطبقة الثالثة » ، مطورا بذلك مابدأه فنانو القرن الثامن عشر (ميللنغ ، كازاف وغيرهم) فضلا عن تطبيقه لنظرية أعلام التنوير بضرورة تصوير الصفات الشعبية في الفن ، التي تبناها لاحقا الرومانسيون .

ومنذ صالون عام ١٨٣١ ، أثارت لوحات ديكان الشرقية الاهتمام البالغ في أوساط الفنانين والنقاد ، فقبل فيها المديح ذاته الذي أصاب ماحققته لوحة ديلاكروا « الحرية فوق المتاريس » في صالون العام نفسه . أو لوحة « كرومويل » للفنان ديلروشى . لقد وجد المدافعون عن الرومانسية في لوحات ديكان اكتشافا لأفاق جديدة أمام فن التصوير الفرنسي بحيث ارتبطت شهرته الفنية في كونه مهد الطريق نحو ولوج عالم مجهول لم يكن مسيرا دخوله في الماضي . والمقصود اكتشافه الشرق لونيا وفي الطبيعية 'aplein air' وليس رسمه في المتحف على شكل توليفي كما حدث في اللوحة التاريخية للعشرينيات .

إلا أنه من الصعب تتبع ورصد شخصية ديكان الفنية في امشراقه ضمن تسلسل تاريخي بحث بسبب فقدان العديد منها أو وجودها في مجموعات خاصة لذلك ارتأينا درس استشراقه في اللوحات المتوفرة لدينا ومن خلال ادراجها في الأنواع الفنية التي تطرق إليها الفنان في الثلاثينيات (صور الحياة والبيئة ، البورتورية ، المنظر الطبيعي .) عرض ديكان في صالون عام ١٨٣١ لوحته (الدورية الليلية أو ديدبان الليل : حاجي – باي في سميرونا) وهي عبارة عن تسجيل حدث من واقع الشرق اليومي ومن خلال نظرة عابرة ودقيقة في آن واحد يتجاذبها مضمون جدي إلا أنه طريف لغرابته في عين الفنان الأوربي . يتركز ثقل الفكر الأساسية في الجهة اليمنى من الجزء الأمامي لبناء اللوحة العضوي العام ،

إذ يبدو فيه حشد من العسس الليلي يقودهم حاجي - باي في دورية ليلية في أحد شوارع سميرنا الضيقة . يتقدم الموكب شخصان يروان ، بينما يمتطي الباشا صهوة جواد صغير الحجم يعدو بسرعة درجات سلالم عريضة . فتبدو حركتهم بصورة متوازية وكأنها ملتصقة بسطح اللوحة (تشبه إلى حد كبير مبدأ التسطيح في فن المنمنات) ويعدو خلفه أيضا بعض مرافقيه جاهدين تتبع سرعة جواده سيرا على الأقدام . بينما يظهر في وسط اللوحة أقواس وجدران الأبنية ورهط من ابناء المدينة المحتشدين في الميدان كما تظهر من خلف الموكب نساء جالسات في البيوت يطلن من خلف النوافذ ومن الشرفات ، « كالطيور في الأقفاص بألوان زاهية وأزياء مذهبة »^(١٨) طريقة تشكيل عالم اللوحة ، ورسم الشخصيات في هيئة جانبية (بروفيل) بخطوط حادة ، ميالة إلى تسطيح الأشكال وتصغيرها تذكرنا بالنحت البارز والمنمنات الشرقية ذات الزخارف والأحجام الدقيقة والرفيعة . وقد سلب الضوء على موكب حاجي باي (أي الجزء الأمامي) بينما أغرق الجزءان الوسطي والخلفي في عممة تحترقها انعكاسات الضوء وظلاله على المجمعات أو الزوايا التي من المفترض أن تكمل تشكيل الفكرة بوصفها عنصرا من عناصرها الأساسية (حشود الناس المتفرقة ، الجدران الصماء المقفلة على الشارع بحيث تترك مساحة من الغموض والسحر الجذاب في عممة الليل المختبئ في حناياه مايمكن أن يكون مادة للمفاجأة أو الغرابة للأوروبي الرحالة) .

إن الفنان الكاريكاتوري الساخر ، نفذ بجرأة وثقة وسرعة متناهية في عمق ظاهرة العس الليلي في الشرق وشخصية الباشا المضحكة والطريقة سواء في تصوير شكلها المشوه بطريقة ساخرة (تمجيم النسب الهندسية لحجم الإنسان وضغطها بشكل مفرط تبدو فيه هزلية بالنسبة إلى حجم الإنسان الطبيعي) ، والتركيز على مظهر الاعتداد بالنفس (كممثل للسلطة) حيث يبدو حاجي - باي على جواده بوصلة اتجاه الحركة التي تجذب مرافقيه مرغمة إياهم على السير مترجلين في نفس وتيرة سرعة عدو الجواد . ولم تغفل من اهتمام ديكان تفاصيل الأزياء والعمارة الشرقية الإسلامية التقليدية ونمط العمارة للبيوت المشيدة بالقرب من بعضها البعض يفصلها مايشبه « الممرات » التي تربط ما بين الأحياء بشوارع

ضيقة تلفها جدران عالية مقفلة على الشارع إلّا من بعض النوافذ ، بينما النافذة الوحيدة للبيت هي صحن الدار المفتوح على السماء . إن لوحة « الدورية الليلية » التي رسمها ديكان بأسلوب ساخر ومميز هي لوحة تؤرخ مظهرها من مظاهر الحياة الاجتماعية المبطنة بمفهوم اخلاقي جمالي تتكشف دلالاته في إشاراتها إلى واقع الفرد والمجتمع والسلطة شأنها شأن لوحة « التعذيب بالخطاطيف » ١٨٣٧ ، مجموعة وليس لندن . لكن موضوع اللوحة المذكورة له بعده الدرامي المرتبط بفكرة « الجريمة والعقاب » التي عالجها كثير من الرومانسيين وعلاقة الفرد بالقانون ، حيث يقوم الجنود باللقاء رجلين شبه عارين على خطاطيف حادة مثبتة في سور القلعة ذي الأبراج المديبة ، الذي يسد الأفق صور الفنان ديكان هذا الحدث الدموي الذي كان يجري أمام أعين الشعب ، ويبدو أن المقصود منه إرهاب العصاة ، وغرس الرعب في قلوبهم لاختضاعهم لسلطة الدولة المتجسدة في راية ترفرف فوق برج القلعة الرئيسي . من حيث تركيبة البناء العضوي العام فإن ديكان قد أدخل الجزء الأمامي غاما ، ليركز محور الفكرة الرئيسية على الجزئين الوسطي والخلفي (مشهد تدلي الأجساد العارية من سطح السور) مما يمهّد لعين المشاهد فرصة تدريجية لتتبع سياق الحدث عكس اللوحة السابقة التي كان الجزء الأمامي محورها . بينما شكل الجزءان الوسطي والخلفي شاهدا جماليا - اجتماعيا . ولكن أسلوب ديكان الرصين والبليغ في إشاراته ورموزه « يجعل كل جزء من اللوحة يقوم بوظيفة محددة تصب في خدمة الفكرة الأساسية العامة ويجراها » (١٩) الطيور الجارحة المحلقة في السماء (رموز الشؤم والفجيعة) ، قد تجمعت في هذا المكان في انتظار فرائسها ، كوكبة الناس بمختلف الأعمار والفئات المجتمعة بحيوية وحركة بالغة التعبير أمام أسوار القلعة البيضاء الشاهقة والواقفة كسد بين الإنسان والحرية ، بين الفرد ومصره بين الأرض والسماء اللازوردية ، والنخيل المتفرع الأوراق (رمز الشرق) . إن هذه اللوحة أبرزت المهارة اللونية لديكان ، والإحساس الموهب بالطبيعة ، وعلاقتها بلعبة الضوء وتأثيرات الضوء والظل على « العجينة اللونية » . فالألوان الدافئة الحمراء والصفراء « الرقيقة » والزرقاء القاتمة ، تحولت تحت ضوء الشمس إلى توليفة حية

من الجاذبية اللونية ، فضلا عن الزرقة - « الطازجة » التي تزين اللوحة يغلفها نور الشمس الشرقية الساطع . ويمكن وصف أسلوب « تركيب » اللوحة الذي اعتمده ديكان في اللوحتين المذكورتين سابقاً بأنه أسلوب « السعي إلى إخضاع المكان للزمان » (٢٠) وقد استخدم هذا الأسلوب في اللوحة التاريخية لأول مرة « غرو » في لوحته « معركة الناصرة » وأعقبه « جريكو » في لوحته « سباق الخيل في ابسوم » حين يشكل اللون والتركيب « موضوع زمن الحدث الذي يسرده العمل الفني » العناصر الأساسية التي ترسخ سياق متبر حركة الزمن في اللوحة . وقد تعمل خطوط التركيب واتجاهاتها وشدة ميلها وإيقاعها على خفض سرعة حركة عين المشاهد ، وتجعله يتجه بانظاره مباشرة إلى محور الحركة الوهمي الذي يتمثل في « البرهة » المقطعة من السياق العام للحدث (في لوحة « الدورية الليلية » يتركز في حركة جواد حاجي - باي ، وفي « الإعدام بالخطاطيف » في حركة رمي الأجساد من فوق السور) أي محاولة تسجيل الحركة في لحظة تأججها . وهذا ما يمنح اللوحة حيوية جذابة بالأخص إذا كانت الألوان تستخدم لإبرازها (تناقض الألوان الدافئة التي سيطر عليها الضوء فمنحها حيويتها في صورة حاجي - بأي مع الألوان الفاتحة التي تميز الجزء الخلفي أو العمق ، وكذلك تناقض الأجساد العارية بألوانها الدافئة الحمراء الفاتحة مع لون السور الأبيض ، مما أبرز حيويتها أيضا) . وفي هذه الخاصية المميزة لتوظيف اللون والضوء في منع اللوحة حيويتها ، فإن ديكان الرومانسي رمي إلى الأمانة في نقل الحدث ، ومحاولة تصويره برومانسية جذابة منطلقة من حالة التفاعل مع الحدث ، ومعايشته في لحظة حدوثه ، ولحظة إعادة إنتاجه ، مما يجعل عمق عملية التفاعل مع المشاهد ضرورة فنية .

و ديكان ليس من الرسامين المبرزين في الرسم التخطيطي ، لهذا فإن الخطوط في لوحاته سطحية وكأنها خطت على عجلة ، وهو يكتفي بإيراد الحركة والهياكل الخارجية للأشكال بصورة عمومية . ويضفي اللون وتشابك البقع اللونية وكتلها على لوحاته طابعا ديناميا . - وبالذات ألوان السطوح الكبيرة المغمورة بلون موضعي ، المقترنة بالتدرج اللوني الذهبي - الأصفر ، الذي تومض فيه بقع من

اللون الأحمر - يخلق تيارا نابضا في اللوحة ويمجد الحجم ، ويحدد طول الفترة الزمنية « المرادة » للمشاهدة و « شدة إشعاع » الفراغ أي البيئة الخارجية . أما الفراغ الباطني غير العميق في لوحات ديكان فإنه يجعل بدوره إيقاع التعامل مع اللوحة ، ويحول « الزمن الحقيقي » (أو « زمن الموضوع ») إلى « الحاضر » وإلى « اللحظة الراهنة » (٢١) . ونتيجة لذلك يتم التجاوب المرفه الفوري مع الأحداث التي تصورها اللوحة . (لقد شاع استخدام هذه الطريقة على نطاق واسع في فن التصوير الروماني وخصوصا بعد ظهور لوحات ديلاكروا الإستشرقية المستوحاة من أشعار بايرون في العشرينيات من القرن الماضي) .

لقد تحول ديكان في لوحاته من الليثوغرافيا والكاريكاتور إلى كشف العلاقة المتبادلة بين الإنسان والمكان ، وبين الإنسان والبيئة المحيطة به . وتتسم بدلالة معينة لوحته « العسس الأتراك في شوارع سميرنا » (١٨٣٤ ، شانتيه ، متحف كوند) ، التي جمع فيها ديكان جميع العناصر « الشرقية » الخالصة تقريبا في حدود تركيب بنائي فني واحد ، يضم تصوير الحياة اليومية والطبيعة الجامدة والمنظر الطبيعي . (وهذا أمر يميز النزعة الإستشرقية في الفن لدى ديكان الذي غالبا لا يقتصر على نوع فني أو شكل فني واحد) .

وتعتبر لوحة « العسس الأتراك في شوارع سميرنا » من الأعمال التي تتضمن عمليا جميع الوسائل التعبيرية للإستشراف الروماني . وحسب منطق الرومانسية فالمهم بالنسبة للفنان هو ليس « التصوير » بل « التعبير » وعلاقة الإنسان مع الفراغ والتزيين الداخلي للبيوت ولسوازم الحياة اليومية . ففي لوحات ديكان الشرقية يجري « التقارب » بين الفنون ، إذ يسعى الفنان إلى توحيد كل الأبعاد الممكنة المميزة لعالم الشرق (مع الحفاظ على خصائص كل بعد منها) في وحدة تامة متكاملة ، والجمع (في إطار تركيبة واحدة) بين البورتريه والمنظر الطبيعي والطبيعة الصامتة وصور الحياة والبيئة . إن بنية تركيب هذه اللوحة هي مرآة حقيقية للتطابق بين نظرية التوليف الفني الرومانسية ومبدأ التوليف الذي قام عليه الفن الإسلامي وبخاصة فن المنمنمات . فضلا عن فكرة المارمونية الشمولية

في الفكر الجمالي الرومانسي والإسلامي ، حيث وحدة بناء العمل الفني تستمد من تفاعل وظائف الأجزاء المكونة لها . وديكان يعتبر من أوائل الرومانسيين الذين رأوا ذاتهم الجمالية في عالم الشرق فهو قد صورهم كما هو « كموضوع » للمعانية يستجيب للمذهب الفني للذات المعانية له . فأنت هذه اللوحة جامعة للنشاط الحيوي الشرقي الحياتي - المعرفي ، وللنشاط الحيوي الرومانسي بمعنى النظرية الجمالية والمهارة التقنية . يتوزع بناء اللوحة على عدة أجزاء ، حيث سهل الضوء الموجه بطريقة تناظرية ، عملية تقاطعها . فالجزء الأمامي المضاء جزئيا تتجاوز مع الجزء الخاضع مباشرة للضوء الذي اصطدم بالجدار وانكسر على صفحته ليعود شاحبا جارارا خلف مجراه ظلالا ساحرة . ويمتد سياق الحدث من الجهة اليمنى للجزء الوسطى (أي عمق الجهة اليسرى) حيث يشكل المنظر الخارجي (أي الطبيعة) عمق اللوحة ، ضمن ديكان لوحته مجموعة مكثفة من الرموز والدلالات التي تقدم عالم الشرق الأخلاقي والجمالي تداخل بعضها البعض . ففي مقدمة الجزء الوسطى (عادة يترك ديكان مساحة الجزء الأمامي فارغة إلا من بعض الأشياء التي تلعب دورا رمزيا في الدلالة على الفكرة الأساسية) حيث المقهى الشرقي تبدو بعض الأدوات الحياتية اليومية (الآلة الموسيقية ، النرجيلة ، الموقد ، البندقية ، سرج الخيل) ملقاة على الأرض ، بشكل استعراضي . وغالبا ما كان الفنانون الأوروبيون يجنون رسم هذه الأدوات الشرقية في الجزء الأمامي بوصفها تعبيرا عن النشاط الحياتي - الجمالي في آن واحد . بينما احتل الجزء الوسطي شخصيات مختلفة النشاط والشكل (سمات وتفاصيل الوجوه ، الأزياء ، العمامة) والموسيقي الجالس على الأرض منشغلا عما يحيط به بآلته الموسيقية ، والرجلان الجالسان على مصطبة خشبية يمارسان لعبة مافي زاوية شبه مظلمة ، بينما بدا الرجلان الواقفان أحدهما مقابل الآخر (وهما في هذا الوضع يدوان كمعارضين للأزياء الشرقية في تنوع تفاصيلها) أما في الجهة اليسرى فيجلس بعض الرجال وامرأة منشغلين تماما عما يدور حولهم في المقهى أو في الشارع بينما يظهر في الزاوية (عمق الجهة اليسرى) منظر طبيعي : قافلة جمال ، وبيوت طينية مغطاة بسعف النخيل ، سطوح بعض القباب والمنارات ،

تلتهب جدرانها تحت وطأة شمس الظهيرة الحارقة مما يخلق تبايناً في توزيع الضوء : بين المقهى الذي يجثم عليه الضوء المظلل : "clair-obscur" على طريقة رمبرانت ، وخارج المقهى ، أي المنظر الطبيعي الغارق بالضوء حتى ل يبدو باهتا في معالنه التفصيلية . ان طريقة وضع المنظر الطبيعي في جانب اللوحة وليس في العمق هي طريقة مستحدثة أو طارئة على فن التصوير الأوربي وهي تقرب اللوحة الاستشراقية من فن الممنات حيث تتصافر في الممنمة الواحدة منه صور الحياة أو البيئة في داخل العمارة وخارجها (أي في الهواء الطلق) في آن معا . فتداخل صور الطبيعة بالنشاط الحيائي ، وتكاملان بعضهما البعض . كما ان منطق البناء الهندسي لتركيبة الممنمة المختلف في جوهره عن مفهوم علم المنظور في تصوير الأبعاد الثلاثة (الطول والعرض والعمق) ساد لقرون في بنية الفكر الجيالي الشرقي الإسلامي ويبدو أن تعرف الفنانين الفرنسيين على هذا الفن أثر إلى حد كبير على تكون أسلوب تصويرهم للشرق (رغم ان ديكان حافظ على قواعد المنظور في منح عمق المنظر الطبيعي ، غير ان تسلسل تطور الصورة الشرقية سار من الجهة اليمنى إلى اليسرى وليس من الجزء الأمامي إلى العمق) . وقد يكون هذا البناء العضوي العام للوحة الاستشراقية المعقد التركيبية ، ساعد الفنان على تصوير البيئة الشرقية القائمة على تعدد العناصر وتنوعها : هارمونية العالم الداخلي والخارجي وأثر الفنون على حياة الشرقي (الموسيقى ، الأدوات اليدوية التزيينية الملقاة على الأرض والمعلقة على الجدران ، الأزياء ، التي يطفئ عليها طابع الأسلوب التزييني المزخرف والأرابيسك) . كما أن الفنان ديكان حاول حصر منظومة ايكونوغرافية من الرموز الدالة على الشرق أخلاقيا وجمالي (الإنسان وسلوكه اليومي ، مفهوم المقهى أو الحان كمكان يلجأ إليه الناس للاستراحة من قيظ الظهيرة ، والجمال ، النخيل ، القبيب والمنارات ، الأزياء ، الأدوات اليومية والتزيينية التي أشرنا إليها سابقا) . وقد تحولت اللوحة بين يديه إلى مشهد استعراضي يتضمن كل ما هو شرقي تقليدي (ستريوتيب) . فشخصياته الشرقية ليست « فاعلة » في سياق الحدث أو المشهد بقدر ماهي « استعراضية » تقوم بدور إبراز « الأنا » الشرقية كما لو أنها على خشبة المسرح الغريب في جماله وتمايز مسلماته

الأخلاقية ونشاطه الحياتي . وهذا الأسلوب القائم على وحدة المتنوعات المكثفة في لوحة واحدة ، تضم مظاهر عديدة من الحياة اليومية الشرقية ، بفعل النزعة التوليفية ، و « الشمولية » ، الميزة للأفكار الجمالية - الفلسفية للرومانسيين ، دفع العديد من الباحثين إلى اعتبار « إن الإستشراق موضوع فني روماني مستقل » (٢٢) . يمكن اعتبار ديكان بحق أحد مؤسسي النزعة التوليفية والشمولية في الإستشراق (التي بدأها بوننغتون في العشرينيات) . إذ كان يحاول باستمرار إدراك الأسس الشاملة للحياة الشرقية والتعبير عن سماتها المميزة الرئيسية في العمل الفني الواحد .

وقد تناول ديكان مظاهر عديدة من عالم الشرق لم تطرق من قبل ، مثل موضوع تصوير أطفال الشرق . إن الرومانسية رسخت عبادة الطفل وعبادة الطفولة بالمعنى الأخلاقي - الجمالي في الفن الأوربي . فكان الرومانسيون يبحثون في عالم الطفولة ، والعابهم ، وحركاتهم ، ومظهرهم ، عن معيار يقيسون به الإنسانية المثالية البريئة ، « غير الفاسدة » أي التي لم يفسدها المجتمع بعد . ولم يكن تصوير الأطفال الشرقيين أمرا مألوفا في الفن الأوربي ، لكن ديكان اهتم كثيرا - انطلاقا من رؤيته الرومانسية لخصائص الأطفال النفسية - بتصوير الأطفال الأتراك ، وكان يسعى إلى إدراك كل حركة من حركات نفوسهم ، وتصويرهم بكل ما يميزون به من بساطة وبراءة ، وسليقة في السلوك ، فهو كرومانسي هارب من الحضارة الأوربية لبحث عن نعيم روحه في الشرق الذي لم تفسده قوانين الحضارة الغربية بعد ، إنما ركز على الأشياء المرتبطة ب « طفولة » الحضارة ، وظواهرها البدائية ، ومعالها العفوية في التعبير ، والفلكلور . لهذا السبب شده موتيف الأطفال في أكثر من لوحة على هدى ف . شليغل الذي يعتبر « الأطفال مصدرا لأصل الحياة ومنابتها الأولى » . (٢٣)

ولعل أطرف لوحاته حول هذا الموضوع لوحة « الخروج من المدرسة » (١٨٤١ ، مجموعة والاس لندن) التي تتميز بالدينامية وخفة الحركة ، ورشاقة الخطوط وعفوية الإشارات والإيحاءات التي تنطق بها وجوه الأطفال وسلوكهم البريء وهي كعمل فني تعتبر من النفائس الفنية الحقيقية بين ما رسم من لوحات

عن موضوع الأطفال ، لكننا معدة إعدادا عفويا وبعدة عن القوانين التشكيلية العقلانية ، فتبدو وكأنها مقتطعة من عالم نقي متفائل ، تشع منها جميع ألوان أمزجة الأطفال ، بما في ذلك التمرد على الانضباط الصارم والميل إلى الحرية والمرح والاندفاع والحركة . والأطفال الخارجون من المدرسة يتجهجون بلا سبب ويرقصون بمرح وعليهم أزياءهم الشرقية الزاهية الألوان . كما تميز هذا الموضوع بأكبر قدر من الألوان الدافئة المستخدمة في رسمها . وقد بلغ الفنان في هذه اللوحة آية الكمال في تصوير المؤثرات التعبيرية الرئيسية بفضل تباين الضوء والظل واشباه الظل ، وليس بفضل استخدام الألوان الخالصة . ويعمد الفنان إلى إبراز بعض الأشخاص بوضعهم على تحوم الضوء والظل ، ولكن هذه التخوم لا تبدو حادة بل خفيفة بشكل تلاءم مع موضوع اللوحة . ولا يفرض الفنان على المشاهد الأحاسيس الدرامية بل المشاعر الصادقة والحوية المضحكة التي تبلغ أحيانا حد الفكاهة . وفي هذا جانب آخر للشرق يختلف تماما عن الطابع التراجيدي أو الغريب الذي شاهدناه في « التعذيب بالخطاطيف » و « الدورية التركية » . وهنا يبدو أمامنا الإستشراق الفني لديكان من جانب آخر .

وقد انجز ديكان عددا من صور الأطفال ففي « مدرسة تركية » تصور مجموعة من الأطفال جالسين القرفصاء على الأرض بينما يجلس شيخ جليل على كرسي أمامهم مآذا عصاه الطويلة القادرة على الوصول إلى أبعد واحد فيهم . و لوحة « الأطفال الأتراك يلعبون بالسلحفاة » (١٨٣٦ ، متحف كوند ، فرنسا) تجمع هذه اللوحة صور الحياة الشرقية ، والمنظر الطبيعي ، وفن العمارة في إطار واحد على طريقة ديكان المكثفة الدلالات . تنطق هذه اللوحة « بفطرة » الروح الشاعرية للحياة اليومية الشرقية ، حيث تجمع الأطفال قرب نبع يقذفون الحجارة على السلحفاة ، بينما تتدلى أوراق الدوالي فوق البناء المجاور حيث تسير النسوة ملتفات بعباءاتهن يحملن الجرار على رهوسهن واكتافهن ، ويسرن بقاماتهن الرشيقة وخلفهن منظر جبال الأناضول التي تلفحها شمس الشرق الدافئة . وكما في معظم لوحات ديكان فإن الضوء يلعب دورا هاما في ربط عناصر المشهد أو الحدث الشرقي الذي يدور في الهواء الطلق ، مما يمنح تركيبة اللوحة ، شفافية

ورشاقة واضحة . فكثافة ضوء الشمس تمنح عناصر الطبيعة بريقا يجعل ألوانها الأولى تذوب وتحف حدتها في هارمونية كلية للمقام اللوني الطاغى على مناخ اللوحة . ففي لوحة « أطفال أترارك قرب النافورة » ، ١٨٤٦ ، متحف كونده ، فرنسا « نرى أن الضوء سقط مباشرة على الجدران بمرونة ، لي طرح اشعته لاحقا على المكان ككل ، وفي هذا تكمن طريقة توزيع الضوء والظل التي يتبعها ديكان في مجمل لوحاته الشرقية ، حيث لا يوجد مصدر مباشر وقوي للضوء - أي ضوء الشمس . فالضوء نراه يظهر فجأة وكأنه منتشر في الفضاء ، ويبدو وكأنه جوهر المادة المستقل بذاته ، والذي بفضلله يلتحم الإنسان بالطبيعة والعمارة . إن ديكان الفنان المارب إلى أحضان الطبيعة ، المتمرد على المجتمع وقوانينه والرافض للخضوع أمام متطلبات الحضارة ، حاول في « شرقياته » على مختلف تنوع مدلولاتها أن يؤكد لحمه الإنسان بالطبيعة ، وذويانه في احضانها « كائن للطبيعة » (وفق نظرية روسو) . لذلك نراه قد ادخل الإنسان وسلوكه ونمط نشاطه اليومي في نوع المنظر الطبيعي ، كما ادخل المنظر الطبيعي في شتى صور الحياة والبيئة ، أولا بسبب توقه الذاتي للعودة إلى الطبيعة وثانيا بسبب ارتباط الإنسان الشرقي بالطبيعة ، في علاقة تفاعل محافظة على قيمه الأخلاقية - الجمالية للقرون الوسطى وجعلته متناسكا ومنسجما مع نفسه أمام الفنان الأوربي المثقل بأزمة الروح ، واتساع الشرخ مع الطبيعة والمجتمع .

والجدير بالذكر ان ديكان لا يصور أبطاله في أي لوحة من لوحاته بصورة مثالية ، بل نجده يؤكد خصائص سحناتهم ، والشعور بالحرية العضوية والتماثل مع الطبيعة المحيطة . وتمارس الطبيعة دور « الشوكة الرنانة » التي يضبط بواسطتها الأساس الفني والانشائي للوحات ، ويعتبرها الفنان الفرنسي بمثابة البيئة التي يعيش فيها الإنسان بانسجام فالأشجار الوارفة الظلال والجبال والجدول الهادئ والحيوانات الغريبة تشكل جميعا عالما مأهولا ومألوفا . ومن الصعب فصل الإنسان الشرقي عن هذا العالم ، ومن الصعب إدراك أي منهما بمعزل عن الآخر . وتبدو أمام المشاهد الأوربي صورة العالم « الأبوي » القديم وفوضى الغرائز البدائية الفطرية والشعور بالحرية واستعداد الإنسان لمدي

المساعدة إلى كل من يدبر عنه صوت امتغاثة (٢٤) . ويعيش في هذه الطبيعة «وحش عزيز على القلب» - هو بطل روسو وبطل ديكان ، الإنسان غير المنفصل عن جذوره الطبيعية ولهذا يعتبر بمثابة الحلم والمثل الأعلى بالنسبة إلى الفنان الرومانسي .

ولم تبدع ريشة ديكان «صورة بروتريه - المنظر الطبيعي» للشرق . ففي لوحات المناظر الطبيعية لاتعطي للفن المعماري الفرصة لظهور خصائصها المميزة ، فتكتسب أشكالا معممة وكثيرا ما تبدو المباني مسترة تقريبا وراء أوراق الأشجار . ويمثل الإنسان والماء والحجارة بوصفها الأبطال الرئيسيين للوحات ديكان ، وعن حق ، ان يكون لها طابع عام وشمولي . بيد أن لوحات ديكان تتسم ايضا بميسم ملحمي تاريخي لأنها تصور «الصبغة المحلية» (الراهنة والمعاصرة للفنان ، أو التاريخية) ، وتعكس خصائص الحيوانات المميزة لهذه الطبيعة بالذات (كالحمير والجبال والقبيلة والأفاعي والصقور والطواويس ، فهي موجودة جميعا في لوحات ديكان) . وتبدو المناظر الطبيعية في لوحات ديكان «مأهولة» ولايرسم الفنان عمليا لوحات مناظر طبيعية محضة ، بل الطبيعة المرتبطة بالبشر . لذلك تحتوي لوحات المناظر الطبيعية لديه على ثلاثة خطوط ، فيقف في الأول منها البشر ذوو الأزياء الشرقية ، وتبدو في الثاني صور المباني الصغيرة ، وفي الثالث تصور عناصر الطبيعة . وقد رسم ديكان بهذا الأسلوب لوحاته «الرعوية» في الثلاثينيات من القرن الماضي ، ومنها لوحة «منظر طبيعي في تركيا» (يبدو في هذه اللوحة اشخاص يستجمون على ضفة غدير ، ١٨٣٣ ، متحف كوندية ، سانتية) ، ولوحة «منظر طبيعي في سورية» ولوحة «كوخ على ضفة النهر» (لايعرف مكان وجودها) ولوحة «الصحراء الهندية» (مكان وجودها مجهول) . ومن المواضيع الأثيرة لدى ديكان تصوير الماء الذي يتيح للفنان الكشف عن لوحة زاخرة بالألوان الزاهية الساحرة . ويتمتع الفنان بحس مرهف لايقاق الطبيعة في الشرق وحية الناس الشرقيين . ويتميز هذا الإيقاع بالتناغم والسكون ، ولانجد فيه صدى تقريبا «للحظة الحافظة» أو «للاقتضاب العابر» . وتبدو المناظر الطبيعية في لوحات ديكان وكأنها نسخة

طبق الأصل للحياة الشرقية في ذلك العهد حيث يكتسب كل جزء وكل شيء في البيئة المحيطة طابعاً رمزياً يشدد الصبغة المحلية .

إن المنظر الطبيعي الشرقي في أعمال ديكان هو منظر ذو دلالة على عقيدة «تصور» "conception" وليس منظراً «تمثلياً» يحاكي طبيعة الشرق محاكاة تصويرية وحسب ، بل مفهوم المنظر الطبيعي لديه يحصر توليف مناظر الطبيعة المميزة للشرق ككل . وهو كفن «يثبت» في عملية إعادة خلق الطبيعة الخصائص - الصور ، البنية ، الألوان - المحددة مسبقاً في عقيدته أو مفهومه للطبيعة . ففي أعماله رفض ونقض لنسخ الطبيعة في المنظر الطبيعي (٢٥) .

وعناصر الطبيعة الواقعية تلتحم بعقيدته الرومانسية مكونة ، منظراً طبيعياً مثالياً في شاعريته ، فهو لا تقلقه واقعية المنظر الطبيعي الشرقي ، بقدر ما تحذوه رغبة في خلق منظر طبيعي رومانسي ، جذاب ومؤثر ، ولا يقل شأناً عن المناظر الاحتفالية الضخمة في الأعمال الكلاسيكية (مناظر الطبيعة في لوحات بوسين ، ك . لورين روبر ، ج . فونية وغيرهم) . وهو كرومانسي حاول أن يمنح المنظر الطبيعي لونه المحلي أو طابعه المحلي ، بابرار ، الطابع القومي للموتيف الطبيعي . وقد ركز على عناصر الطبيعة الشرقية البحتة (نوع الأشجار والنباتات والأزهار ، الحيوانات ، دور الشمس في خلق فضاء لوني حيوي ، الإنسان بنشاطه اليومي الفلاحون ، الرعاة ، حاملات الجرار ، الأطفال) ، والزبي الشرقي لشخصية التي تزين الجزء الأمامي من المنظر الطبيعي دائماً وهو بذلك يطمح إلى التقاط العلاقة الداخلية - النفسية والسلوكية بين الإنسان الشرقي والطبيعة . لذلك دخل المنظر الطبيعي في ترابط عضوي مع ظواهر البيئة والحياة اليومية .

وتعتبر لوحة ديكان « السوق التركية » (مكان وجودها مجهول ، عرضت لأول مرة في عام ١٨٥٩ ، ونشرت في كتاب (شارل كليان « ديكان ») (٢٦) من أنجح لوحات الفنان ، إذ يتشابه فيها المنظر الطبيعي مع تصوير مشهد من مشاهد الحياة اليومية ، وفيها اختصار لنشاط الإنسان الشرقي المادي والروحي فيظهر تجمع الناس منذ الفجر على مختلف قومياتهم ومهنهم تحت سماء زرقاء صافية في

إحدى الساحات الواسعة التي تحيط بها البيوت والأزقة الضيقة ، تنقسم الوجوه حيوية الحوار . فالسوق الشرقية في ذاتها متنفس المدينة الشرقية وشريانها النابض منذ قرون . فهي تقوم بأدوار عديدة كما أنها في ذاتها ظاهرة أساسية في حياة الشرقي ، ولابد أن تستوقف الفنان الروماني نظرا لتنوع الأشكال والألوان والسيات والمهارات التي تشكل وحدة هارمونية عامة في كونها « الوسيط » لوظائف اقتصادية واجتماعية وثقافية . وكانت تعتبر قلب المدينة الشرقية و أذن المسلم وصوته . كما كان يزدهر فيها « الشعر بقدراته ودوافعه الرومانسية » . (٢٧)

ووجد الروماني الأوربي في السوق هذه ، حيث يتشابك الصوت واللون في الصورة الشرقية الساحرة الزاهية الألوان والحلوة العبير والمنسجمة ، تجسيدا «لنظرية التطابق» . وكان لابد وأن يثير اهتمام الروماني تعدد الصور وتعدد الأبعاد فيها ، نظرا لكونه يحدّد في البحث عن الإصالة في « خصوصية » الشرق .

ولدى تفحص لوحات ديكان الاستشراقية لايمكن أن نغفل ذكر لوحته «البورتريه الشخصية بالزي الشرقي» (متحف الأرميتاج بلينينغراد) ، التي يرجع عهدها إلى مطلع أعوام الثلاثينات ، (٢٨) وحسب قول بودلير « ثمة نظريتان للبورتريه ، إحداهما تاريخية والأخرى رومانسية ، والأولى تعطي الأسبقية للنقل الدقيق والصارم والمسهب للهيئة العامة والشكل ، مما لايسثنى إضفاء المثالية على الصورة . إما الثانية ، والتي يلتزم بها « اللونيون » (يدرج بودلير رسم ديكان ضمنهم - المؤلفة) فيتخلص مغزاه في أن الفنان يخلق من البورتريه اللوحة باعتبارها عملا شاعريا متكاملًا يجمع بين الفراغ والشعر . ويتعين على الفنان أن يكون قادرا على خلق الجو الروماني الذي يكون بمثابة الخلفية لنموذجه . . .

ومجال الخيال لدى الفنان هنا أرحب » (٢٩) .

ولوحة البورتريه الشخصية تجسد تعبير الفنان عن ذاته بشكل أكثر انفتاحا ، وباكثر الأنواع الفنية رومانسية ، وتفضل ، تصوير أوضاع معينة على غيرها ، حين تتحد وتندمج « الناحية الشخصية مع الناحية الفردية ، وتغدوان وجهين لعملة واحدة » (٣٠) . وتكمن الفكرة الرئيسية للوحة البورتريه الشخصية لديكان في تثبيت الطبيعة الإبداعية والحروب إلى ماوراء حدود بنية المجتمع الحديث ، إلى عالم الشرق . لذلك فإن الفنان يصور نفسه جالسا أمام لوحة ويده الريشة ،

وقد تزييا برداء شرقي طويل تزينه النقوش العربية ويلبس طربوشا تركيا صغيرا .
إن القيم الشرقية قريبة إلى روح الفنان ، ولهذا فهو يبحث في ذاته عن شيء يلتقى مع الثقافة الشرقية ، ويسعى إلى إظهار نفسه أمام المشاهد كفنانه استشرافي ، وإلى الكشف عن « العالم المزدوج » لطبيعة الإنسان . فالزى الشرقي يمثل وسيلة ، (هب أنها وهمية) للهروب من الواقع ، بيد أنها من الأهمية بمكان لكونها تجسد الهروب إلى ما وراء حدود الحضارة البرجوازية . ولعل من أبلغ دلالات لوحة البورتريه هو أنها تظهر تطلعات الفنان الجمالية وتعلقه بالعالم الفني والروحي الشرقي . وليس من وليد الصدف أن الفنان الذي يرتدي الزي الشرقي يصبو لا إلى عرض هذه التطلعات أمام المشاهد فقط ، بل وإلى إظهار نفسه في لحظة الإلهام الإبداعي ، حيث يتجاوب هذا مع الزي الشرقي وينسجم معه . إن لوحة البورتريه الشخصية لديكان تلقى الضوء على التيار الإبداعي لفنان الإستراق ، وعلى خصوصية الفن الرومانسي ، بعد أن أصبح الإستراق أحد تيارات الفن الفرنسي الرئيسية في أعوام الثلاثينيات .

ويجذب اهتمام المشاهد قبل كل شيء وضع الشخص المرسوم وسط فراغ اللوحة إلى الزخارف العربية المعقدة التي تحلي زيّه ، ومن ثم إلى وجه الفنان . وقد رسمت ملامح الوجه بشكل تقريبي لكنه دقيق جداً أما الضوء فيتساقط على الوجه من الجهة اليسرى مخلفا القسم الأيمن منه في الظل . ومعلوم أنه ليس هناك من مصدر يرى للضوء كما في جميع لوحات ديكان التي تصور الحياة اليومية والمناظر الطبيعية ، فيتراءى كما لو أن الضوء موجود في كل مكان وغير موجود أبداً ، فهو ينبثق من « العدم » ، ويتساقط على القسم العلوي من الوجه ويتلاشى شيئا فشيئا في الرسم . ويفضل مثل هذا التوزيع للحزم الضوئية يكتسب الوجه تعبيراً انفعاليا خاصا وديناميا . وتثير اللوحة إحساسا بنفض الدفق الإبداعي الذي تزيده قوة البقع والظلال . إن الطابع الإنفعالي الخاص لبنية اللوحة الفنية تجعل لوحة البورتريه الشخصية لديكان بمثابة اعتراف ذاتي مفعم بمشاعر إنسان يسعى نحو بلوغ عالم آخر والكشف الكامل عن مكانته في الفن . وفي الوقت ذاته تعبر عن الرسالة الإنسانية الرفيعة التي يحملها الفنان الإستشرافي ، تمثل العالم الشرقي والعالم الغربي . ولعرفة أهمية استشراف ديكان

بوصفه استشرافا ابداعيا لا بد وان نقارن لوحته « البورتريه الشخصية » التي تمثل نقيض لوحة « البورتريه الشخصية » لهوراس فيرينه / ، والتي رسمت في الوقت نفسه تقريبا ، وأظهر فيرينه فيها نفسه أيضا بالزى الشرقي . لكن إذا كان ديكان يخلق « جوارومانيا » داخل لوحته فإن هوراس فيرينه يهتم باختيار وإيجاد أوضاع فعالة ، واستعراضية أكثر « من خلال تفاصيل « ناطقة » إن هذا الرسام الفرنسي ، يحاول ان يكون قديسا ومقدسا في فرنسا بل وحتى خارجها » (٢١) .

وكل مكونات لوحة « البورتريه الشخصية » المؤلفة من سجاجيد وأسلحة مزخرفة شرقية وسيف شرقي موضوع إلى جانب ، وطريقة مزج الألوان ، وشكل الزى (ليس ههافا واسعا ، بل دقيق وصارم مثل الزى العسكري) ، والطبل العسكري الموضوع إلى جانب المدفأة تلمح إلى كون فيرينه رجلا عسكريا أكثر من كونه رساما عسكريا ترتبط مآثره وبطولاته بالانتصارات الاستعمارية التي تحققت في الشرق . وإذا ما اخذنا بعين الاعتبار أن لوحة « البورتريه الشخصية » لهوراس فيرينه قد رسمت بعد الحملة الاستعمارية للقوات الفرنسية في الجزائر فإن دوافع هذه اللوحة تغدو واضحة . فموقف الرسام والأسلوب المتكلف الأداء يدلان على السعي إلى « مغازلة » المشاهد وعدم صدق الفنان مع نفسه . وكتب هنري هين عن فيرينه ساخرا : « إن هذا الفنان يرسم جميع اللوحات الدينية ولوحات المعارك والحياة البرجوازية والحيوانات والمناظر الطبيعية والبورتريهات وكل ما يطلب منه ، وهو واقف ، مثله مثل عامل صف الأحرف في المطبعة » (٢٢) .

وتقودنا دراسة فن ديكان إلى بعض الاستنتاجات والفرضيات . فأولا ، يجب القول بتحفظ أن لوحاته الإمبريقية ليست متوفرة لدى الباحثين دائما لأن غالبيتها موجودة في المجموعات الخاصة . ففي فترة الثلاثينيات والأربعينيات أصبح ديكان الفنان المفضل لدى الجمهور الفرنسي وارتفعت أسعار لوحاته كثيرا ، وظهر لديه هوة يقتنون أعماله فورا من رسمه بعد انجازها (٢٣) . لكن ديكان ، الذي عانى من آلام البرية وخيبة الأمل لاحقا بسبب إخفاقه في رسم لوحة تاريخية كبيرة كمعاصريه من الفنانين (مثل انغر وديلاكروا وشاسييرو وهوراس فيرينه) « بطلية » تقدمها الدولة ، باع رسمه في باريس وغادرها إلى

الأرياف ، عمد قبيل سفره إلى اتلاف جميع ملاحظاته ولوحاته التمهيدية وتخطيطاته ولوحاته الجاهزة ، ومنها تلك التي لها علاقة برحلته إلى الشرق . وبعد وفاة الرسام في عام ١٨٦٠ انتقل قسم كبير من أعماله إلى أرملة ، وقد لقيت مصرعها (أي اللوحات) لاحقاً إبان أحداث « كومونة باريس » العاصفة لعام ١٨٧١ . لهذا فإن الحفاصة الرئيسية لديكان كفنان - استشرافي تقوم على لوحاته التي رسمها في الثلاثينيات من القرن التاسع عشر ، وبذلك يبقى غير واضح تماماً هل قام ديكان فعلاً برحلة ثانية إلى الشرق في عام ١٨٤٠ . إن الاستشراف الرومانسي لدى ديكان كان متحرراً من النص النظري والأدبي لكنه أكثر شاعرية وأقل استنساخاً وأكثر تركيماً .

الشرق في إبداع ديلاكروا أعوام الثلاثينيات « رحلة المغرب والجزائر »

في شباط ١٨٣٢ عبر أوجين ديلاكروا حدود فرنسا متوجهاً إلى المغرب في عداد البعثة الدبلوماسية التي أرسلها ملك فرنسا لويس فيليب لحياء العلاقات الدبلوماسية مع سلطان المغرب ، واقناعاً بعدم دعم المقاومة الجزائرية (بقيادة عبد القادر الجزائري) ، واتخاذ موقف الحياد من غزو الجيش الفرنسي للجزائر . بالرغم من أن رحلة الفنان الرومانسي كانت ذات طابع رسمي وتقليدي^(٣٤) (على غرار عادة البعثات الدبلوماسية الفرنسية إلى الشرق التي كانت تستصحب معها فنانون يسجلون وقائع اللقاءات والاحتفالات الرسمية ويخلدونها في لوحات ، وقد بدأها عام ١٦١١ الفنان سيمون فوييه الذي زار تركيا مع أول بعثة دبلوماسية فرنسية)^(٣٥) إلا أنها في واقع الحال لم تخدم الهدف الرسمي السياسي الفرنسي بقدر ما آفادت ديلاكروا الفنان والمبدع . فلاتوجد في رسائل الفنان ويوميته ورسومه التخطيطية أية تقسيمات سياسية واجتماعية مؤيدة للتوسع الاستعماري الفرنسي في الشرق ، أو سيئة في مضمونها وشكلها لعالم الشرق وحضارته وشعبه الإسلامي . ان غياب هذه المعطيات في أوج السياسة الاستعمارية الفرنسية يدل بذاته على نبل غاية الفنان في الشرق ونزوعه لتصويره ابداعياً .

عملياً نجد في الشواهد - الأدبية والفنية - التي تركها ديلاكروا عن رحلته

هذه ، أن الفنان قد حصر اهتمامه في الرحلة ، بما هو قريب إلى نفسه شخصيا .
ويكفي أن نعيد إلى الأذهان أن اللوحة الوحيدة التي أنتجها الفنان عن هذه
البعثة الرسمية هي لوحة « عبد الرحمن سلطان المغرب يخرج من قصره في مكناس
عاطا بفادته العسكريين والحرس » عرضت في الصالون الرسمي لعام ١٨٤٥
(محفوظة الآن في متحف مدينة تولوز الفرنسية) وهي تصور الشخصية الشرقية
السياسية ، دون أن تصور أي موقف سياسي منها (ولنا وقفة مفصلة في الجزء
التالي مع هذه اللوحة) ، وبما أن المغرب (وبلدان شمال أفريقيا ككل) كانت
مغلقة تقريبا أمام تغلغل النفوذ السياسي والثقافي ، الذي انحصر منذ القرن
السادس عشر في ولايات الدولة العثمانية لشرق المتوسط : تركيا ، مصر ، جبل
لبنان ، وسوريا وفلسطين . لذا كان من المتعذر على أي فنان غربي أن تظا أقدامه
المغرب العربي بطريق غير دبلوماسي أو بمهمة غير رسمية . وقد أتت دعوة
الكونت دي مورناي (بناء على نصيحة صديقة الفنانة المسرحية م . مارس)^(٣٦)
لدبلاكروا بمرافقته أثناء رئاسته البعثة الدبلوماسية للمغرب ، بمثابة هبة من عليه
الدهر بها نظرا لانعدام حال الفنان المادية وعدم مقدرته على زيارة روما على نفقته
الخاصة فجاءت هذه الرحلة لتحقيق حلمه المنشود - الحلم الرومانسي برؤية الشرق
- وبزيارة بلد لم يزره قبله فنان فرنسي ، ومازال يحتفظ بطابعه « الشرقي -
الإسلامي » كما كان في العصور الوسطى . ولا سيما أن « موضة » السفر إلى الشرق
باتت سمة مميزة للعصر الرومانسي - بين الأدباء والفنانين على حد سواء - ففي
عامي ١٨٢٦ - ١٨٢٧ زار الشرق شامارتان ، كما زاره عام ١٨٢٨ ديكان ،
ومونفوري ، ودوزا ، وعام ١٨٣٢ قام ماريليا بزيارة مصر وسوريا ولبنان وكذلك
لامارتين وكاميل روجيه وغيرهم ، فمن الطبيعي ألا يفوت الفنان دبلاكروا فرصة
العمر بزيارة البلاد التي تشكل حضارتها جزءا من حضارة الشرق الإسلامي ،
التي عرفها وصورها عن كثب في الأعوام الماضية أي العشرينيات وارتبط اسمه
بموضوعاتها . أشرنا آنفا إلى أن سياسة فرنسا الإستعمارية في الشرق قد حفزت
الانتشار الرومانسي في الشرق . فالرومانسية بطبيعتها التكوينية كانت لها
وحدة متجانسة من الناحية الفنية والسياسية ، وكان فيها « المعارض » والمؤيد

للسياسة الاستعمارية . وفيما يتعلق بغزو الجزائر فإن الرومانسيين و «الانتلجنتسيا» الفرنسية قد انقسموا إلى معسكرين . فعارض ممثلوا الاتجاه التقدمي مطامع فرنسا الاستعمارية على صفحات مجلة «ديبا» «Debats» معتبرين أن حملة الجزائر «هي أزمة للنظام الفرنسي ووصمة عار على جبينه وجبين الأمة الأوروبية جمعاء واعلنوا ان فرنسا فقدت عقلها بتوجيهها إلى أفريقيا» (٣٧) . أما المعسكر المقابل فقد دعوا بدورهم إلى إعلاء مكانة الأمة الفرنسية ، بتخليد صور المعارك والحروب التي خاضها الجيش الفرنسي ضد الشعب الجزائري . وبالتالي فإن «فتح أبواب الشرق أمام الفرنسيين كان بالنسبة للفرق المبدع من الرومانسيين وسيلة رائعة للمخلص من أزمات الواقع البرجوازي المعاصر السياسية والروحية ، ومصدرا لموضوعات وأفكار جديدة ، أما بالنسبة للفرق «الاتباعي» فقد أعطاهم الشرق فرصة للبروز ، وركب الموجة السياسية من أجل كسب المال والمراكز عبر تسجيل مآثر الجيش الفرنسي «الدموية» و المناهضة في شكلها ومضمونها لغاية الفن ومفهومه حيث بات هوراس فرنه ، وشارليه ، ورافية ، ويزابي ، وليسور وعشرات الفنانين الرومانسيين «الصغار» مصورين للغزو الفرنسي للجزائر ومؤرخين له . وتشير رسائل ومذكرات ديلاكروا إلى أن البواعث الأساسية التي حدثت لزيارة الشرق هي فرصة الخروج من الأزميتين السياسية والروحية اللتين استفحلتا في فرنسا بعد فشل ثورة ١٨٣٠ ، فالشرق كان يعني له أولا وآخراموئل «الحضارات الفنية القديمة» «البيتروسك» ، الروعة ، الشاعرية ، «الطبيعة العذراء» ، الإنسان الحقيقي ببساطته في التعبير عن مشاعرة ، الأخلاق النبيلة والحكمة والعبر التي تميز سلوكه ، العمارة المتناسقة ، نمط الحياة الرعوية - الأقطاعية ، «الجمال» الطبيعي «الجديد» ، «الحيوي» وارضاء فضوله اللوني، علاقة الشمس بالتغيرات اللونية للأشياء (نظرية الانعكاس اللونية) التي شكلت المنطلق للاتطباعية لاحقا بفضل ديلاكروا ونتائج رحلة المغرب على إبداعه اللوني نظرية وتطبيقا) : فكتب إلى صديقه «بيريه» من طنجة واصفا سعادته بتحقيق حلمه الذهبي ، في ان يرى بأم عينيه ويصور مظاهر غرابة هذا الشعب وحيوية روحه وحياته التي حاول

«روبنس وغرو» تثبيتها في لوحاتهم الشرقية قائلا «إن هذه الأماكن خلقت للفن فقط ، تعال إلى هذه المناطق « البربرية » تشعر بطبيعة الأشياء ، وأثر الشمس في الكائنات التي تحترقها وتشعل فيها الحياة بألق مذهل . إن مزاعم الاقتصاديين والسان سيمونين التي تشدق باسم حقوق الإنسان والمساواة أمام القانون ، تجاهل جزالة الجبال الذي يملكونه ، فأبطال دافيد يبدون شخصيات بائسة أمام الألوان السمراء المائلة إلى الحمرة بسبب لون الشمس ، وتلك الأزياء البيضاء القديمة التي يرتدونها تذهلني . . . إن لهذا الشعب ولهذا البلاد سمات جمالية لم تعرف الأزمنة القديمة (اليونانية والرومانية) جمالا أفضل منها . فالكمل هنا يسير في حلة بيضاء ، كأعضاء مجلس الشيوخ الروماني ودعاة الوهية الكون اليونانيين . . . (٣٨) وانك لتجد نفسك في روما أو أثينا . . . تحيل بأصديقي . . . الرومان واليونان أمام بابي - إنني أضحك كثيرا كلما تذكرت « يونانيين » دافيد الذين خلقتهم ريشته . فالمرمر أقرب إليهم من الواقع ، ومعاصرونا من الفنانين لم يروا من الفن القديم إلا « هيروغليفيته » (أي غموضه الصوري) . فإذا أرادت مدرسة فن التصوير المعاصرة أن تشق طريقها ، فيجب على الفنانين الشباب ألا يستلهموا ربوات الهام عائلات بريام وإتريا ، وإنما يجب إرساها على متن أقرب سفينة متجهة إلى هنا ليتعلموا الأصول الكلاسيكية الحقيقية للرومانسية ، فروما هنا وليست في روما نفسها » . (٣٩) لقد أمضى ديلاكروا في المغرب مدة ستة أشهر ، كانت بالنسبة له إعادة اكتشاف جديد لماهية الفن والحضارة ومفهوم الجمال والكلاسيكية والأصالة الجمالية التي جذبت في أرض المغرب ، وقد أدرك إيان زيارته أن الطابع القديم بالذات للحضارة إنما احتفظ به في الشرق وليس في أوروبا . وخلق فن جديد يجب أن ينطلق من استيعاب موضوعي لتراث الماضي وفهمه من داخل بناء الطبيعية والروحية ، وليس من الاكتفاء بعملية النسخ المبهمل التي مارسها الفنانون الفرنسيون أثناء دراساتهم الأكاديمية في روما (وهنا الإشارة بالطبع إلى مدرسة دافيد ودور الأكاديمية الفرنسية في روما التي يقصدها الفنانون الشباب للدراسة والتحصيل الفني) . وفي هذه الرسائل نرى أن ديلاكروا يحاول معالجة أزمة الفن الفرنسي بداية القرن

التاسع عشر انطلاقاً من مسألة العلاقة بالتقليد والحدائق ، وأهمية التجديد انطلاقاً من رؤية شعرية حية للتراث والواقع والطبيعة والإنسان أي الجمع بين نظرية « تحديث » الفن والتاريخ . فحين أقام ديلاكروا في طنجة سعي إلى استغلال كل دقيقة من الوقت ، وعدم تفويت أي فرصة ، لرسم كل مايقع تحت نظره ، أو تلمحه عيناه . كان بوده أن يمتلك «عشرين يداً وأن يمتد اليوم إلى ثمانى وأربعين ساعة »^(٤٠) بغية أن يحقق رسم مايجب أن يرسم . فكتب في رسالة لأحد أصدقائه من طنجة يقول : « أنا الآن مثل ذلك الإنسان الذي راودته الأحلام طويلاً وفي نهاية المطاف تحقق كل ماكان يحلم به »^(٤١) . لذلك نراه محاولاً استغلال كل ظاهرة لتصويرها ، فينهمك طوال يومه في رسم تخطيطات لأفراد من مختلف الأنماط : رجالاً ، نساءً ، شيوخاً ، أطفالاً ، الحرس ، الفرسان ، الخدم ، الباعة ، الفلاحين ، الموسيقيين ، الضحاكين والباشوات ، وجوه مختلفة ، ووقفات مختلفة ، وأزياء وإبهاءات وحركات متنوعة ، مع نفاذ حاد في البنية النفسية لكل فرد ، حيث بدت جليلة للعيان الحدة في التعبير ، الخصوصية الشخصية لكل واحد منهم . فكل تخطيطاته بلا استثناء تتسم وجوهاً بجمال شرقي خاص ، تبدو وكأنها منحوتة نحتاً دقيقاً ، بحيث تبرز تفاصيلها الجميلة بشكل جذاب وملفت للانتباه .

ولم يكتف ديلاكروا بالرسم التخطيطية والمائية . فعمد إلى أرفاق لوحاته التمهيدية بوصف تفصيلي لكل موديل . كما يصف سمات كل قومية : كاليهود والعرب والبربر (وحتى أنه يميز بين مسلمي المغرب وتركيا وحوض البحر الأبيض المتوسط) . ويحاول استكناه فحوى قوانين الإسلام وأنظلمته والتوغل (أو محاولة القيام بذلك) في الركائز الأخلاقية الشرقية بتدوين المعلومات عن التقاليد والعادات والشعائر كالخطوبة والزفاف والجنائز ومراسيم التخرج من المدرسة . كما يركز الفنان الانتباه على آداب السلوك المنزلية : كرم الضيافة ودور المرأة ومكانتها ، وحاجات حياة الإنسان الشرقي وبساطتها ويهتم الفنان بكل شيء : بالشارع والسوق والمراسيم الرسمية والأعياد الدينية وملابس رجال الدين . ويترى لديلاكروا (وهذا ما حدث في الواقع) أن حضارة – لم تتغير على مدى

القرون - قد تكشف أمام عيني الإنسان الأوربي . فإشار الفنان إلى «إن هذا الشعب قد حافظ على مظهره القديم . إنها الحياة في الشوارع ، والبيوت المسدودة النوافذ والأبواب بحرص و النساء المخفيات . . . إن العادات والتقاليد القديمة تحدد كل شيء» (٤٢) .

وحين كان ديلاكروا يراقب حياة الشعب وعاداته وجمالياته ارتكز دوما على معارفه وتصوراته هو نفسه عن ذلك . ولدى مقارنة نموذج الحياة الأوربي (الفرنسي) والموديل الأخلاقي - الجمالي يعطي الأفضلية للشرق بانكاره الذات «الانا» . ولايمرى ديلاكروا إلى حين التناقضات الشديدة في حياة المجتمع الشرقي ، ويكسبه تلك السهات التي يود ان يراها فيه ، فيخلق واقعا يسبح عليه مسبقا كل معرفته النظرية عنه ، ويراه جميلا ورائعا في كل تفاصيله لأن الشرق ارتبط في ذهنه « بالجميل » و «الرائع» و «الفني» .

إن الشرق بالنسبة إلى ديلاكروا هو بمثابة «أرض الميعاد» الخالية من نزاعات وهزات أوروبا في القرن التاسع عشر ، وعالم «الأحلام» الذي يندغم مع عالم الواقع . ويسعى الفنان عن طريق «التجاوب في المشاعر» إلى التوغل في جوهر الحضارة الشرقية ، وماضيها ومستقبلها ، وأدى الطموح إلى تكريس الإيجابي والمثالي إلى دفع الرسام إلى البحث عن التناسق الروحي في الشرق . ان رحلة المغرب ساعدت ديلاكروا على تطويره لنظرية اللون . فقد هيا له الشرق فرصة واقعية لمراقبة الصلة بين الضوء واللون ، والتغيرات اللونية التي تتولد من انعكاس نور الشمس الشديد على الأشياء . وهناك بالذات اكتشف لنفسه ماهية الألوان المائلة للأخضر والبنفسجي وتدرجاتها فكتب يقول : «اكتشفت قانون اللون الأخضر بالنسبة لانعكاس وحافة الظل أو الظل الذي يسقط على الأمتشة البيضاء (المقصود البرانس المغربية البيضاء) . إن هذه الظلال تميل إلى اللون البنفسجي بجلاء ، أما الانعكاسات فتميل إلى اللون الأخضر» (٤٣) . ولايجوز طبعاً إنكار أن المنظومة اللونية التي استحدثها ديلاكروا كانت تقوم أساسا على النظرية العلمية للألوان المتغيرة حسب موقعها من الضوء (رائد هذه النظرية ليوناردو دي فنشي ، وقد طورها فنانون المنظر الطبيعي الانكليز كونستبل بشكل

رئيسي وتبريز لاحقا) . غير أن الشرق وشمس المتوسط الحادة أتاحت للفنان الفرصة لالتقاط التدرجات والمقامات اللونية التي تشكل جوهر المادة حسب موقعها من النور فكتب يقول عن ذلك « ان كل شيء في الطبيعة عبارة عن انعكاس . وكلما أفكر في اللون أكثر ، أقتنع أكثر فأكثر بأن شبه الظل الملون بالانعكاسات يمثل المبدأ الذي يجب أن يسود (٤٤) » ويصف الفنان على صفحات « يومياته » كل شيء وقعت عليه عينه إبان تجواله في أرض المغرب ، انطلاقا من موقع الضوء الساقط عليها ومدى حدته وتفاعله مع المادة ويتولد انطباع بأن هذا الشيء أو ذاك ليس هاما بذاته وأن ما يعنيه (أي للفنان) بصورة أساسية ، مدى انسجامه أو تضاده مع ما يحيط به فدون في مذكراته يقول « الأشخاص الذين يقع عليهم ضوء الشمس الطالعة من الجانب ، تبرز ألوان ملابسهم البيضاء بشكل ساطع أمام خلفية الجبال والسماء الزرقاء » . (٤٥) وهنا لابد لنا من الإشارة إلى أن رؤية ديلاكروا اللونية مرتبطة إلى حد كبير بنظرية اعلام التنوير الفرنسيين حول اثر « المناخ » على طباع الإنسان وسلوكه . فترآه يحاول ربط صورة الإنسان الشرقي بدراسة الطبيعة والمجتمع وفي وحدة موضوعية متناقة . (وخصوصا نظرية المناخ التي ربطها مونتسكيو بالتأثير الروحي لشعوب الحضارات القديمة) وكان كل شيء يؤكد ظاهرة أو مادة تؤخذ بالارتباط مع الوسط المحيط بها . وقد لاحظ الفنان « ان الظروف المختلفة قد أهملت لتنوع الأنماط في أعمال أهالي هذه البلدان . حتى وجه الإنسان يتغير فيها وفقا للمناخ فنظرية المناخ شكلت « الأداة » لادراك المنظومة الأخلاقية – الجمالية للإسلام والشرق الإسلامي (لقد دخلت نظرية المناخ في عداد المنهج الفني الرومانسي وتأثر بها جيريكو في فرنسا قبل ديلاكروا في آرائه حول تاريخ الفن والنظرية الفنية) كما غدت معيارا في نظرية اللون . وسجل ديلاكروا في « يومياته » ولوحاته الفنية التأكيد على الصلة بين الخصائص المناخية للشرق الأوسط والمغرب العربي وبين ألوان الملابس والأبنية المعمارية والطبيعة وغير ذلك (حتى ان ديلاكروا سجل ملاحظته حول الخصائص المحلية لمسلمي المغرب التي تختلف في نواح عديدة عن خصائص مسلمي تركيا) (٤٦) .

وفضلا عن مقارنته الدائمة - أثناء الحديث عن الخصائص الشرقية - بين واقع الشرق وواقع فرنسا ، في معرض رصدده لظواهر الطبيعة الشرقية ، كان ديلاكروا يربط التفاعل المعقد بين الظلال والضوء باللون مهتيا بتصوير المناظر والأشياء ووصفها في عملية تأثرها بضوء الصباح والمساء ، وكيفية تبدل ماهيتها اللونية في أوقات النهار المختلفة ، وكيفية توزعها في ساعات معينة من النهار قائلا « كنت أنتقل على صهوة جواد . أنها بلاد خلافة ! جبال زرقاء ساطعة ، بنفسجية من جهة اليمين في الصباح والمساء ، بينما تبدو زرقاء عند الظهيرة ، وثمة سجادة من الألوان المائلة إلى الأصفر والبفسجية ، تفتش الطريق المؤدي إلى النهر . . . كنت أراقب الظلال التي تولدها هياكل المسافرين وأرجل الفرنسيان . فالظل يرسم دائما كشبح من أسفل الردفين والساقين ، ويبدو الخصر بدون أحزمة بينما تلمع « الإبريمات » على الصدر ناصعة البياض كأنها بقع من نور » (٤٧).

إن ديلاكروا الفنان كان يملك موهبة أدبية فذة تحول الصور المرئية إلى صور بلاغية مثقلة بالإنجازات . فهو يرى المادة كمادة لونية وعلى أساسها يحدد علاقته بها فتراها يصف الظاهرة لونها بقدر ما يعني له اللون جوهر الأشياء وماهيتها . ويقول في وصف إحدى الشخصيات المغربية : « التقينا برسول الإمبراطور ، وهو من الموالى ، كان صغير المحيا ، يرتدي برنسا أبيض جميلا ، ويعتمّ بعمامة أنيقة ، ويتعل خفين أصفرين . مهاميز جواده مذهبة ، وحزامه وودي مطرز بالذهب ، وحقيبة ذخيرته مزينة بالزخارف الكثيرة وعدة الفرس بنفسجية مطعمة بالذهبي » (٤٨) فالصورة الكلامية تجدها عبارة عن لوحة فنية تمنح الجهاد حياة ورونقا فلدي ديلاكروا لا توجد قطع أو مساحات ميتة (الطبيعة في رأيه تخلو من اللون الأسود ، لذلك يجب ألا يصور في اللوحات) (٤٩) وكل جسم يعطي بعلاقته المتضادة مع غيره انعكاسات لونية متبادلة « صور ديلاكروا الشرق باعتباره منطقة يسودها الصيف الدائم ، خالية من الكآبة الحريفية (التي تميز مناخ البلدان الشمالية لأوربا) والألوان القاتمة أي من المظاهر التي تحول دون تألف واللون واشتعاله الدائم في احتكاكه بنور الشمس . وقد حصر ديلاكروا اهتمامه إبان وجوده في المغرب بقدر أكبر في المواضيع الملموسة للطبيعة ونمط

الحياة والسلوك الشرقي . بخلاف جل الفنانين الرومانسيين الذين كانوا يميلون إلى تصوير الكوارث الطبيعية وتقلبات الطبيعة الهائلة (المدرسة الانكليزية والألمانية في المنظر الطبيعي) . وقد أشرنا آنفاً إلى أن الشيء الأول بالنسبة له هو «الخصوصية» مهما كان مظهرها ، سواء أكان الإنسان ، أم الطبيعة ، أم الحيوان فكل ما استرعى انتباهه وسجله بالقلم والريشة ، بدا متميزاً وأصيلًا بالنسبة له ومفعلاً بالصبغة المحلية : إضافة إلى الإنسان ومظهره ومساته الإثنية وعاداته وتقاليده وطقوسه الدينية والدنيوية ، الطبيعة وعناصرها الجبال ، البحر ، الوديان النمط المعماري للآبنية ، الزخارف ، الأرابسك ، النباتات المحلية (الصبار بخاصة) أنواع الشجر (النخيل ، الزيتون ، البرتقال ، التين) والحيوانات (الجبال ، الخيل) وغالباً ما يشاهد لدى ديلاكروا وصف وتصوير الجياد والفرسان الشرقيين رمز الحيوية ، والحماس ، والاندفاع ، ودفق الأحاسيس لدى الرومانسيين وقد جسدت الحياة وحركتها الدائمة المثل الأعلى للروح الرومانسية الخاصة وعكست القوة الخارقة والغنى الروحي الذي يصعب إدراكه . وصور الجياد والفرسان الشرقية بدأت كرديف لأبداع ديلاكروا الرومانسي الشاب منذ « مذبحه هيوس » فيبدو في لوحاته في سجل عنيف ، أو متصباً على ساقه أثناء المعارك والاشتباكات ، وفي الصيد وفي المسيرات الاحتفالية ، وجلب ديلاكروا معه من الشرق رسوماً تخطيطية ومائية عديدة تصور الجياد ، وقد جمعت في البوماته الثلاثة (يحفظ الآن واحد منها في متحف اللوفر وآخر في متحف شانتلي) ومن أشهرها « الجياد العربية » و « السباق » و « معركة الجياد » والتي شكلت أساساً لعدد من لوحاته حول موضوع « الصيد » التي أنجزها في المرحلة المتأخرة من أبداعه .

لقد ساعدت رحلة المغرب على استحداث مبدأ جديد للموضوعات الشرقية ففي العشرينيات بني ديلاكروا مواضيع لوحاته الإستشراقية ، بعد ان توفرت لديه بعض الأشياء المادية (جملها من المنمنات واللوازم البيئية والأزياء والأسلحة) والمصنوعات الفنية الشرقية ، مصوراً إيّاها بمعونة العالم الروحي- النفسي للشرق . وجرى توليف الواقع والخيال ، علماً ان وزن الأخير كان أكبر

بشكل لا يقاس . أما في أعوام الثلاثينيات فقد حصل الفنان على تصورات غنية عن الطبيعة والإنسان في الشرق ، ورأي بألم عينيه تنوع الأكلان في البلدان الجديدة . وكانت الرحلة الواحدة هذه كافية بالنسبة إلى ديلاكروا مدى الحياة . وبالرغم من أن موضوع الشرق لم يفارقه حتى آخر أيامه ، مثل رفاقه في الفن - شامارتان وديكان وماريلا ، معللا ذلك بقوله « سمات هذه البلاد بقيت راسخة في ذاكرتي وتمثل أمام عيني دائما . ويعيش هذا العنصر القوي من البشر في ذاكرتي مادمت على قيد الحياة . وقد وجدت فيهم الجمال الأفريقي الحقيقي القديم » (٥٠) فإن ديلاكروا الأوربي المتربي على أصول الثقافة اليونانية (مركز الثقافة الأوربية) سواء في الوعي أو اللاوعي لم يشأ تقسيم الشرق وشعبه وحضارته (رغم إعجابه به) إلا بالمقارنة مع « المركز » ، « الذاكرة » أو « الذات » الأوربية فنراه أمام أي ظاهرة من ظواهر الحياة الشرقية التي كان يصادفها في المغرب ، تنحصر أوروبا مباشرة في ذهنه وتحصل المقارنة ، والطريف في الأمر ، أن المقارنة هذه كانت تنتهي دائما لصالح الشرق وأفضليته على الغرب فكتب يقول : « تتسم بعض العادات الشعبية القديمة بجبروت ومهارة لا توجد عندنا حتى في أهم لحظات الحياة . . . فالبربري يقدم الشكر إلى الله على طعامه البائس وردائه المهمل . ويعتبر نفسه في غاية السعادة بينما روح المسيحيين القلقة تظهر عدم رضاهم الدائم في البحث عن جديد . . .

إن جهل البربر يمنحهم السعادة والطمأنينة . . أما نحن الذين بلغنا الذروة فيما يمكن أن تمنحنا إياه الحضارة الأكثر تطورا » (٥١) . لقد علل ديلاكروا القناعة والصبر والانسجام مع الذات لدى المغاربة المسلمين انطلاقا من مبدأ الجبرية . والإيمان بالله . فابتعادهم عن العلاقات المادية و « خيرات الحضارة » جعل الناس في الشرق أقرب إلى الطبيعة قربا كبيرا في ملابسهم وشكل أحذيتهم ، ولهذا فإن الجمال يكمن في كل شيء يفعلونه . أما نحن الذين نرتدي « الكورسية » وأحذيتنا الضيقة اللعاعة ، وملابسنا المضحكة التي تبعث على الاشفاق ، فإن الجمال يتقم منا لكوننا أصحاب معرفة » (٥٢) . فحيثما تنتصر المحبة يغلو الإنسان كاملا وشاملا ومتكاملا وقويا ويتحول من شخص تعيس

إلى آخر متجانس مع ذاته ، ومن شتخص استعبدته الحياة إلى سيد لها . إن هذه الأقوال تميز ذلك الإنسان المتجانس الذي كان ديلاكروا الطوبوي يحلم به إلى حد الكمال ويبحث عنه في الشرق وحين ألفت ساعة الرجل عن الشرق كتب لأحد أصدقائه قائلا : « حين تراودني فكرة العودة إلى الوطن ، أبعدها فوراً عن رأسي فأجد نفسي للتو وكأنني أصبحت ميتاً أو عاجزاً للأبد ؟ فما الذي تحضرونه لنا من ثوراتكم أو من سياستكم الكارلية ، ومناظراتكم الروسبيرية ؟ ، فهل من ثمن نشترى به السعادة بدلاً من الحضارة ، فتحل القبة المدورة مكان البرنس»^(٥٣) وفي رسالة أخرى لصديقة الناقد أ. جال (الذي كان يعمل في صحف المعارضة وهم أول من دافع عن ديلاكروا في بداياته الفنية في العشرينيات على صفحات مجلة « الكوستيتيونيل ») كتب ديلاكروا يقول : « وأخيراً سنغادر إلى فرنسا البائسة إن صحافتكم ، وحكامكم ، وسياستكم ، تنقص علي وللأسف متعة العودة . فالقن هنا يهيم في الشوارع ، »^(٥٤) لقد شكل الشرق زاوية الدفء والحلم الجميل في ذاكرة ديلاكروا حتى آخر لحظة في حياته وكما رأينا فإن وقائع رحلته للمغرب والجزائر (زار الجزائر لمدة ثلاثة أيام فقط) أو ضحت الصورة الشخصية لعلاقة ديلاكروا بالشرق التي اتسمت لبس فقط بالإيجابية وإنما بالمبالغة في « مثلثة » الشرق فكيف صور ديلاكروا الشرق بعد عودته منه ؟ جسد استراق ديلاكروا في العشرينيات واقع فرنسا ، وتخطيط الحركة الرومانسية الشابة وشخصية ومعاناة الفنان نفسه ، فترأت عبر صور البطل الشرقي سمات البطل الرومانسي بعامة وبدا تكامل الصور الفنية الشرقية والغربية بمثابة انقاز للمثل الأعلى الجمالي الإنساني كما جرت عملية التوليف بين العالمين الداخلي والخارجي للشرق ، اعتماداً على النصوص والخيال ، حيث صبّ ديلاكروا جل همه على الأمكانيات الروائية (التاريخية - الأدبية) للحدث ، بصيغة دراماتيكية بارزة هي تعبير عن روح العصر آنذاك . وبعد رحلة المغرب اتخذ الموضوع الإستشراقي لدى ديلاكروا طابعاً ملموساً ، واكتسب وجهه المتميز وخصائصه الشرقية بكل دلالاتها وإيماءاتها ، مركزاً نشاطه على الامكانيات الفنية للمعالجة اللونية و الشكلية بصورة عامة في التعبير عن روح الشرق ومظاهره . ان

موضوع «الشرق» الذي يقدمه الفنان إلى المشاهد ، بات موضوعا مرثيا ومحسوسا ومدركا في خطوطه العريضة . وصارت صورة الشرق « الشمولي » « الكوني » تنقلص ليحل محلها تدريجيا الشرق الإسلامي بالذات ان المعرفة بهذا الشرق جعلته بقدر معين شرق ديلاكروا الفرنسي ، فكل ماهو غريب « بعامة ، بات قريبا إلى الذات ومعبرا عنها . والرومانسيون برؤياهم الكوسموبوليتية للحضارة جعلتهم يرون في « الغريب » شيئا يخصهم ، وفيها يخصهم شيئا غريبا . ويبحثون عن الحاضر والمستقبل في الماضي ، وفي المحلي العالمي والعكس وبالعكس»^(٥٥) مثل هذه الرؤية الرومانسية أدت بالشرق إلى أن يكون « الزمان » و« المكان » ، التاريخ الماضي والحاضر في المقولات الجمالية الرومانسية مما اتاح الفرصة للاستفادة منه زمانيا ومكانيا . فبات « الغريب » « البعيد » ، « قريبا » وحميا ، بل حتى معبرا عن عطش الروح وأساسا للنهوض بها من أزمتها . ولم يعد الإدراك التاريخي للواقع يتمثل في الثلاثينيات كعامل وحيد محدد للفن ، بل أخذت « الروح التاريخية » تتراجع أمام الانتشار الجغرافي الزاحف للخروج من حدود فرنسا إلى الشرق ، وللمخرج من حدود المحترف إلى الطبيعة .

لقد تركز استشراف ديلاكروا بعد رحلته للشرق حول موضوعات مستوحاة من صور الحياة والبيئة الشرقية بشكل أساسي اندمجت فيها أنواع فنية شتى : البورتريه والمنظر الطبيعي ، واللوحات البيئية ، والطبيعة الصامتة ، فلم يعد هناك تصنيف حاد وواضح للنوع الفني في اللوحة الشرقية ، بل محاولة تكتيف عناصر الشرق المميزة له في لوحة واحدة تشمل أكثر من نوع أو لوحة توليفية على غرار صور المنمنمات الإسلامية .

لوحة نساء الجزائر :

تعتبر لوحة « نساء الجزائر » التي عرضت في الصالون الفني لعام ١٨٣٤ ، من الأعمال التي تعكس بقدر كاف التغيرات الطارئة على أسلوب الفنان وإبداعه . « نساء الجزائر » هي بمثابة لوحة بورتريه جماعي ، ومشهد يبنى "interieur" ، وصورة من صور البيئة والحياة والسلوك الشرقية . كما أنها تمثل

نزوع الفكر الجمالي الرومانسي نحو « التوليف » في الأنواع الفنية ، ونظرية « التطابق » أو « التوافق » وهى صورة طبق الأصل عن « المثمنات الإسلامية » من حيث الصورة الجمالية والتشكيلية (مع الاختلاف في المقاييس الهندسية وحساب علم المنظور والأبعاد الثلاثة الذي يميز اللوحة التشكيلية الأوروبية بنائيا) .

إن موضوع تصوير « الحريم » و « الحرمك » كان من المواضيع التقليدية في فن التصوير الفرنسي (كما رأينا سابقا) وبخاصة عصر الروكوكو . صور « السلطانات » و « المحظيات » و « الجوارى العاريات » ، التي كانت في جوهرها تمثل روح الطبقة الأرستقراطية الفرنسية ، ونزوعها نحو مبدأ المتعة الحسية . وفي محاولة تصوير حياة البلاط التركي كان يرمى إلى تصوير « المتعة » على أنها « شرقية » فيها تقبع المرأة باعتبارها الجزء « الأثير » قدس الأقداس « ونقطة ضعف الرجل الشرقي . لذلك كان هذا الحيز الداخلي يشكل عنصرا من عناصر الفضول الرومانسي ، وكشف سر المحجوب ، وما من شأنه أن يكون ميزة للبطل الرومانسي الخارج عن نطاق المألوف والعادي والنمطي . « فالحرمك » نمط حياتي شرقي غير أنه بالنسبة للغربي نموذج حياتي غير نمطي ومثير للفضول فالى ماذا استند ديلاكروا في تصوير الجزء الداخلي - المحرم والمقدس من الشرق ؟ لقد ادت استحالة دخول الفنان الأوربي في القرنين السابع عشر والثامن عشر إلى بيوت المسلمين وبخاصة « الحرمك » (ماعدا الفنان ميلنغ ، فنان السلطنة « خديجة » شقيقة السلطان سليم الثالث غير انه لم يصور الحريم في أي لوحة من لوحاته) إلى انتشار موضة تصوير الموديلات النسائية الشرقية في أغلب الأحيان عبر صور النساء اليونانيات واليهوديات ، والحلاسيات وغيرهن من النساء اللواتي كان بالإمكان مصادقتهن في شوارع القسطنطينية . ففي المغرب زار ديلاكروا عدة عائلات يهودية وحضر عرسا في أحد البيوت وقد صور العديد من البورتريهات الفردية والجماعية لنساء يهوديات باعتبارهن مغربيات . ومن إحدى المشكلات الأساسية التي كانت تعترضه في المغرب اقناع المسلمين المغاربة بأن يسمحوا له بتصويرهم . (٥٦) وقد اشار في مذكراته ورسائله إلى هذه المشكلة

حتى انه كان يلجأ في بعض الأحيان لاغرائهم بالمال مقابل موافقتهم على تصويره إياهم) إلا أن الفرصة التاريخية لرؤية «حرمملك» النساء المسلمات ، تمت في الجزائر (رغم إقامته القصيرة التي لم تتعد الثلاثة الأيام فيها) . حيث استطاع الفنان أن يزور بيت أحد الجزائريين ويصور نسائه^(٥٧) داخل البيت (وهي حالة استثنائية جدا لم تتح لغيره من الفنانين الفرنسيين سابقا) ويكون بذلك ديلاكروا قد أرضى فضوله الرومانسي برؤية كثر الشرقي « فديلاكروا كان يعتبر أنه لو لم ير النساء الشرقيات حقا فمعنى هذا أنه ماكان ليتصور كليا ماهية الشرق الحقيقي في أكثر عناصره غموضا ، وخفية وسحرا . وحال عودته إلى فرنسا بدأ يرسم اللوحة المذكورة معتمدا على الكثير من الرسوم المتمهيدية والتخطيطات التي تظهر داخل البيوت الشرقية بما فيها من زينة ولوازم . وكذلك تلك التي تصور نساء جالسات أو شبه مستقلقات على السجاجيد . وقد استخدم في تركيبة البناء العضوي العام للوحة هذه الرسوم (رسم امرأة مستلقية ، ورسم حسناوين جالستين في غرفة أمامها النرجيلة ، وأباريق القهوة النحاسية) . ان مبدأ اختيار « ثلاث نساء » كأساس لصورة جمال المرأة الشرقية يرتبط بمفهوم الـ "Gratia أي « الجمال » و «الرائع » الذي يتحدد تنوعه في جمال الحركة ، وحركة الجمال (وفقا للأسطورة الرومانية القديمة التي يمثل فيها مفهوم « الرائع » ثلاث نساء ، هن آلهات الجمال : أهلينا ، افروسينا وتاليا . أما في الأسطورة اليونانية فتحدهن ثلاث حوريات)^(٥٨) . ومفهوم الـ "Gratia" جاليا يراد به التعبير عن الشباب ، والروعة ، والجمال الجذاب وهو مرتبط بجمال الحركة والوضع ، والموقع . وقد تم تاريخيا في علم الجمال تحديد خواصه «بطابع الحركة وتناسجها في علاقة العالم الخارجي والداخلي ، المادي والروحي ، وبإظهار الحرية والإبداع ، والتعبير عن الكمال . وغالبا ما يرمز اليها بفصيلة الغزلان » .

إذن اختيار ديلاكروا للعدد « ثلاثة » مرتبط بالأسطورة القديمة عن « الرائع » والجميل (وقد احييت الأسطورة في فن التصوير لعصر النهضة لوحة بوتيتشلي الشهيرة للنساء الثلاث « غراتسيا ») .

ومجرد أن صور بطلات لوحته الشرقيات في خدرهن احداهن شبه مستلقية في

الجزء الأمامي من اللوحة (الجهة اليسرى) بينما تجلس الباقيتان القرفصاء تفصل بينهما وبينها مسافة تمتلئ بأدوات الحياة اليومية المميزة لمن (النرجيلة ، طبق الفساحية) فإن ديلاكروا ربط صورة المرأة الشرقية بالصورة القديمة للجمال الأسطوري وقد كتب في يومياته مشيراً إلى هذا التداعي الصوري بعد أن قام بزيارة البيت الجزائري يقول : « هذا رائع » انهن كما في عصر هو ميروس . انني أفضل صورة المرأة هذه على كل ماعداها » . (٥٩) وقد جسد في بطلات لوحته ما كان ينبغي رؤيته ، وما يجسد الحلم بالنسبة له . فشخصية المرأة الشرقية تنضح شاعرية ورهافة ، ومقتزنة بالرخاء الشرقي الذي ارتبط بذهن الأوربي بعالم الف ليلة وليلة . لذا نراه قد جسد المظهر الشرقي « للنخبة » المترف والمميز فعلا للحسان الشرقيات (وفق الأسطورة الشرقية عن الجمال : العيون الواسعة والمحددة بالكحل كعيون الغزلان والفم المكتنز والوجه البيضاوي ، والشعر المخضب بالحناء ، والحاجبان المقوسان كسيوف فوق العيون) ومن الناحية التشريحية والاثنية تبدو أجسادهن ممتلئة ، ولون البشرة عاجي يشع نورا في تناقضه مع خلفية الشعر الأسود المائل إلى الحمرة وقد افلح ديلاكروا في إعطاء صورة شخصية صادقة للمرأة الشرقية الجميلة مزيلا الحجاب التاريخي عن « وجه البدر » الشرقي المثالي الذي تزيده تألقه أنواع الحلى والزينة والأقمشة الزاهية المطرزة بخيوط الذهب . فضلا عن أن ديلاكروا قد التقط في صورة الجمال الشرقي خاصية شاعرية ومجازية وتقليدية هي تشبيه المرأة بالوردة (في الشعر العربي الإسلامي عموما) ، واستخدام المرأة الشرقية للورود والياسمين كأدوات للزينة والتعطر .

فتبدو في اللوحة عقود الياسمين تزين اعناقهن ، بينما يزين الورد الرأس (المرأة المستلقية ، والمرأة المسككة بالنرجيلة) . فترتبط صورة المرأة الجميلة بعمر الزهور ، وإيجاماتها ، ودلالاتها المنبثقة من صلة الإنسان الشرقي بالطبيعة وعلاقته العضوية بها ، يسود فضاء اللوحة عقب الجمال الرزين المنسق بحدة الخطوط التي رسمت لشخصية المرأة الشرقية أن تتركز ضمنها وألا لاتعدها ، كما لاتعسدي عتبة الخدر . فبدت الوجوه النسائية مترعة بحزن شفاف ونبل وجلال غامض ،

لعل مصدره نمط الحياة الرتيب ، والبقاء بين جدران أسوار البيوت . ولكن ديلاكروا ركز جل همه على تصوير نمط حياة المرأة الشرقية بوصفه نمط الدفء «وسكينه الروح» المنشودة المفعمة بالأناقة المطلقة والطاعة المطلقة أيضا . وهنا المرأة نقيض قام لصورة المرأة الحسية في لوحة «سردا نابال» ولعل الشرق منح ديلاكروا نعمة التوغل في روح المرأة الشرقية . فهي تبدو هنا ، متماسكة ، متناسقة ، راسخة بوظيفتها ووسطها الشرقيين . بينما هي في لوحة «موت سردانابال» بدت متمردة على ذاتها وعلى العالم المحيط بها ، فالحركة الجسدية المتنوعة اكتسبتها حيوية ظاهرية مميزة . بينما في «نساء الجزائر» تراجعت الحركة الجسدية العابرة ، لتحل محلها الحركة الروحية المسيطرة على الجسد الرصين الهادي . فحين تمتلك الروح السيطرة على الجسد وتشكيله في أطر جمالية متناسقة تبدو المرأة بركانا فوهته مشتعلة بالأزهار .

وهكذا بدت جميلات الجزائر ، رقة ورهافة وذوقاً ، عباقراً وحزناً ودينياً والتعبير عن رقة الجمال بصورة متكاملة وحيوية ، عمد ديلاكروا إلى استخدام لعبة الضوء والظل بالشكل المناسب لاطهار مكامن الأنوثة والأناقة معا . فالخزعة الضوئية الموجهة بشكل عفوي من زاوية اللوحة الأمامية (الجهة اليسرى) تُعَدُّ عمليا من المسوغات الواقعية لتتسم بمسوغات الحدث وترتبط بتفاصيله فقط . ونظرا لكون ديلاكروا فنانا لونيا بالسليقة فقد كان يميل إلى التأويل الشعوري للظل والضوء . فتخترق حزمة الضوء البراقة فراغ اللوحة ، لتظهر في شبه العنمة الشفافة صورة وجوه المرأتين الجالستين وظهر الزنجية (موتيف الزنجية في صور «الجمال» فقد درج فنانو القرن السادس عشر على استعمالها فيرونيز وتيتسيان ولاحقا رمبرانت ، وفيلاسكس وغيرهم) ولتنتهي بصورة الآية القرآنية المعلقة على الحائط قبالة الزنجية الواقفة . فتتألق تحت تأثير النور الخفيف الأقمشة الشرقية المزخرفة والسجاد المخملي والبنفسجي اللون والملابس المطرزة بخيوط الذهب ، والأحذية الزاهية المزدانة بخطوط الأرابيسك ، وكذلك أنواع الحلى الثمينة التي تزين أعناق النساء . إن الضوء في هذه اللوحة لعب دور «المونتاج» في ربط أجزاء اللوحة وتفاصيلها في وحدة متناغمة ووصية . فالفنان العظيم في رأي ديلاكروا هو ذلك

الفنان الذي يمتلك المقدرة على تقوية الانطباع بالجمع الجريء بين مواد
الاكسسوار أو الزينة» (٦٠) .

وكتب الفنان نفسه بصدد توزيع الضوء يقول : إن الانسجام السحري الذي
يسيطر على مشاهد اللوحة منذ النظرة الأولى إنما يتكون بفعل أسلوب توزيع
الألوان والتلاعب بالضوء والظل ، وصفوة القول بها يمكن تسميته موسيقى
اللوحة» (٦١) .

فالضوء يغدو المنظم الرئيسي في تتابع سياق الصورة واللون . وهو حياة
اللوحة ، تمكن بفضل ديكاروا من نقل التفاعلات اللونية وإبراز عناصر الفكرة
الرئيسية . وقد أظهرت الاكتشافات اللونية المستخدمة في لوحة « نساء الجزائر »
بالذات روح التجديد والمقدرة لدى ديكاروا على توحيد أجزاء اللوحة كافة فيما
بينها بواسطة تأثير الضوء وفقاً لنظرية « الانعكاس » (٦٢) .

التي تطورت رؤيتها لديه في أرض المغرب وإثر ملاحظته لتغيرات موقع
الشمس من الأرض . (وهو هنا متأثر بأسلوب روبنس حسب اعترافه شخصياً
لذا بات هذا الأسلوب قانوناً جمالياً جديداً منذ ذلك الوقت ووسيلة للتعبير عن
شاعرية الكل وطريقة لتركيز الانتباه على الأجزاء والتفاصيل الأساسية . فقاوون
الانعكاس هذا يجعل اللون يفقد - بتأثير الضوء الخفيف - التناغم وحِدَّة التضاد
فيه ، فيبدو هادئاً ومنسجماً - وبواسطة مثل هذا التوزيع لحزمة الضوء تزداد
شفافية التدرجات اللونية والانعكاسات في مقدمة اللوحة (الجزء الأمامي أكثر
إضاءة من الجزء الخلفي القابع في شبه ظلمة) لقد أظهرت لوحة « نساء الجزائر »
أن رحلة الشرق ساعدت ديكاروا على تقوية ورهافة الرؤية اللونية لديه . وبلغ
الفن في هذه اللوحة « أوج » المقدرة في التعبير والزخرفة ودفء اللون والتضاد و في
الضوء والظل . لوحة « نساء الجزائر » قطعة أرابيسك حاملة ومتناسقة إلى حد
تناهي فيه عالم المنمنمات الإسلامية الذي تحاكيه بأسلوب الزينة الزخرفية المميزة
لعالم البيوت الشرقية وعملية التوليف الفني بين العالمين الداخلي والخارجي
للإنسان ، المادي والروحي ، الديني والدنيوي . إن فن الزخرفة الهندسية الذي
يملا فضاء المنمنمات الإسلامية بخطوط هندسية متعرجة ومتشعبة بإيقاعات

منتظمة ومدروسة بأناقة ، ومفعمة بألوان حادة ودافئة ، قد حدد دائرة المواضيع والصور والأحداث التي كان الفنان الشرقي يصورها كحالة تعبير وانعكاس لواقع المجتمع والحياة اليومية ومتطلباتها ونمط البيئة . لذلك نرى أن منظومة الصور الايقونوغرافية الشرقية المميزة لفن المنمنمات انحصرت بشكل أساسي في صور الحياة والبيئة ، التي تصور الإنسان الشرقي في علاقته ببيئته وفي تداخل هذه البيئة بالطبيعة (صور الرقص الصنيد والمراسم والعادات والحروب والطقوس الدينية والدينيوية والحفلات والشعائر) أي بما يتضمن تصوير الحياة داخل البيوت والقصور . ومن هنا دخلت عادة تصوير فن الزينة البيئية الشرقية (أي فن الدخال البيئي في المنمنمات وابتات صفة ملازمة لهذا الفن تميزه من غيره لذلك سعى فن التصوير الشرقي بغن تزيني وهذه التسعية لها مصداقيتها التي تؤكد لها عملية الاغداق في الزخرفة والأباسك والكاليفرافيا (استعمال فن الخطوط العربية بأنواعه السبعة) . إن اللون والخط يتوالفان ليشكلا أرضية المنمنمة الزخرفية ولاسيما أن الخط هو الجنس الفني ، المميز من الفن الإسلامي ، الذي شهد تطورا وازدهارا لأن أحكام الدين الإسلامي لم تحرمه من أجل متعة البصر ، لارتباطه بالتجسيد البصري « لكلام العقل الألهي » (٦٣) ولأن الإسلام استخدم الكلمة كقوة مؤثرة في الإيمان ونشر الدين . ومنذ العصر الوسيط كانت « الكلمة » تتضمن رمزا اخلاقيا - مقدسا وجمالي في آن واحد وكذلك مورست وظيفته التشكيل والزخرفة في المنمنمات لذا اطلق عليه الباحثون الغربيون تسمية « الرسم المقدس » (٦٤) وبما أن الحرف حل مكان الصورة كشكل فني شعبي ، فإن الخط بات شكلا فنيا وليس مظهرا تزينا فقط ، بل جزءا عضويا من الحياة الروحية . فيه رأي المسلمون رمزا لله كقوة مطلقة جبارة ، ورمزا لرسالة النبي محمد عليه الصلاة والسلام ، حامل كلمة الله في القرآن الكريم . ويعتبر الخط في المنمنمات أحد المكونات الأساسية للغة الفنية باستخدامه دوما في تركيبه البناء الفني للمنمنمة إلى جانب العمارية والفنون التطبيقية والطبيعة .

والجدير بالملاحظة أن ديلاكروا لم يسجل في لوحته « نساء الجزائر » روحية الفضاء الفني الإسلامي التزيينية فحسب ، بل سجل أيضا علاقة الإنسان

الشرقي بالإسلام كمنظومة دينية - جمالية في آن واحد . فالبيوت الإسلامية لا تخلو من صور الآيات القرآنية التي تعلق على الجدران ، كتعبير مجازي عن جمالية كلام الله المقدس (جوهرًا وشكلًا) بينما تعلق في البيوت المسيحية صور السيد المسيح والعذراء والرسول والقديسين والايقونات ، اذن حلول الخط « كصورة فنية تعبيرية عن العقيدة الروحية » في حياة المسلم ، كان يقابله حلول الصورة التشكيلية المجسدة لروح العقيدة المسيحية . هذه الخاصية الإسلامية البحتة لم يسجلها أحد قبل ديلاكروا من الفنانين الأوروبيين ، وتسجيله لها كان بمثابة تأكيد الاندماج في المسلمات الجمالية - الأخلاقية الإسلامية ، وتداخل المفاهيم الدينية في الحياة الدنيا . فضلا عن عمق تأثير المنمنمات الإسلامية عليه ، وبيئة الشرق التي آحتك بها عن كتب . وقد طور ديلاكروا تقليد تصوير « داخل البيت الشرقي » الذي بدأه بوننغتون في العشرينيات ، مظهرًا بأقصى دقة وصدق لوازم زينة الغرف الداخلية جاذبا انتباه المشاهد أيضا إلى الخصائص النفسية لشخصية المرأة في انتباهها لوسطها الاجتماعي . الأخلاقي والقومي - الديني في آن معا انطلاقا من مبدأ تعريفه للجمال في وجه الفرد على أنه « حصيلة تأثير العادات أكثر بكثير من تأثير المناخ » . (٦٥) ولأن تأثير العادات يظهر إنذفاعات الإنسان الطبيعية وقواه الذهنية ، التي تروض هذه الإنذفاعات ، وتترأى « روح الشرق » للفنان في ازدواج الروح والشخصية (كما هي لدى الأوروبي أيضا) . لأن روح الإنسان تشمل جميع قدراته والدروب التي لم يطررها ، لكنها ميسرة بالنسبة له . أما الشخصية فهي واقع للإنسان ، وحل الأشكال بينه وبين العالم الخارجي ، وبالأحرى هي الوسيط بين كلا الطرفين « (٦٦) . فنرى أن فن الزخرفة والتزيين الهندسي (الأرابيسك) في لوحة « نساء الجزائر » يشكل الأرضية للتعبير عن جمالية الإنسان الشرقي . فانتشر في مساحات البناء العضوي العام للوحة ككل .

(الجدران والأبواب والتجويف فوق الأبواب والنقوش المحفورة على إطار المرأة والسجاد المفروش على الأرض والوسائد والستائر والأزياء والحلى) . هذه الخاصية الزخرفية التي تعكس مبدأ التأليف بين شتى أنواع الفنون (العارة ، الفنون التطبيقية الزخرفة ، الخط) تعيد إلى الأذهان المبدأ الأساسي والرئيسي الذي

نقوم عليه الثقافة الجمالية الإسلامية (ادماج الفن والدين في حياة المسلم) .
ويرمز في دخول منظومة الفكر الفني الجمالي الإسلامي القائمة على وحدة النظام
الكوني المنسق بشئ أجزائه ، والتي يشكل كل جزء فيها وحدة متممة تصب في
المجري الكلي العام . مما يخلق هارمونية شمولية تتضمن في جوهرها وشكلها
(الزخرفة ، النقش ، الرقش ، التطعيم ، التوشية ، الترصيع ، التخطيط ،
التصوير وكل ما يصب في إطار السياق الهندسي للخطوط والمساحات والفراغ
في العمارة وصناعة الأدوات المنزلية ، والكتابة والمنمنات أي ما يطلق عليه
الغربيون «الأرابيسك») . بحيث يعكس النشاط اليومي للمسلم عبر نتاجه
الروحي . من هنا تضافرت . نظريات التوليف والتطابق ، و « التكامل »
و« الشمولية الجمالية » الإسلامية والرومانسية في فكر ديلاكروا الإستشراقي الجمالي .
إن نظرية التطابق الرومانسية تحاول ان تكشف عناصر التعبير عن الحدث
بإيماءات وإشارات ودلالات ترمز إلى مخاطبة الحواس الثلاث (السمع ، البصر ،
الشم) ولوحة « نساء الجزائر » ادت إلى حد كبير التعبير عن هذه النظرية التي
الفها الرومانسيون بتضافر (الصوت ، اللون ، الرائحة) . موسيقى اللوحة ،
إيقاعاتها المتناغمة ، غنى العجيبة اللونية والزهر الذي يفوح عقبه في فضاء
اللوحة بحيث تبدو وكأنها حفنة من طيب الشرق وعبق مشكه السري الدافئ .
وفي هذه النظرية يتوافق الحس الفني الرومانسي والذوق الفني الإسلامي (الذي
يمثله فن المنمنات صاحب الأثر المباشر على تكون الصورة الفنية الشرقية في
إبداع ديلاكروا) .

لقد تركت هذه اللوحة صدى عميقا في الوسط الفني الفرنسي آنذاك ،
بحيث توقفت عندها طويلا أعلام النقد الفني البارزون فاعتبرها غوستاف :
« عملا أساميا كبيرا في الفن الفرنسي »^(٦٧) كما أكد ش . بلان التجديد في تقنية
الرسم والتغيرات النوعية في أسلوب ديلاكروا . ويمثل هذا قبل كل شيء في
التعبير الحر ، الجريء والحيوي ، الذي يركز الانسجام . ان الانطباع الذي
تركه وحدة عناصر اللوحة انطباع عميق : فالشخص وخلق اللوحة رسمت
بغزارة مذهشة »^(٦٨) . كما ان ديلاكروا نفسه اشار لدى الحديث عن رؤيته

للفنان العظيم « بأنه الإنسان الذي يتمتع بقوة » توحد في فصل واحد جملة من الشخصيات وتبها الحياة وتحول لوحته إلى كائن مستقل « (٦٩) . « إن لوحة » النساء الجزائريات - من حيث الشكل والمحتوي - قطعة مستقلة من العالم الشرقي « والصورة الأكثر شاعرية ووجدانية ، التي تضم في ثناياها « . اقدس مقدسات » الشرق - أي الحريم ومفهوم « حرمة البيت الداخلي » المقدس في العارة والأخلاقيات والامستيتيكا الشرقية . وقد وصف بودليز هذه اللوحة بأنها « قصيدة صغيرة عن زينة البيت الداخلية مترعة بالهدوء والسكون ومحلاة بالأقمشة والحلل الغنية التي تتسم بمسحة كآبه جميلة » (٧٠) .

لقد أكد الرسام أكثر من مرة أن « النساء الجزائريات » قد انبثقت « بالصدقة » . فكتب في ٢٧ أيار عام ١٨٤٧ في « اليوميات » انه شرع بتكرار هذا العمل وفي الوقت نفسه يرسم تخطيطات لترتيب لوحته داخل بيت في وهران « و نساء جزائريات في خدرهن » .

لوحة « زفاف مغربي » ، أو حفل زفاف يهودي في المغرب :

تضمنت « يوميات » ديلاكروا ورسائله وألبوماته التي جلبها من المغرب والجزائر عددا كبيرا من الملاحظات والرسوم التخطيطية للأدوات الموسيقية الشرقية والموسيقيين المغاربة (المسلمين واليهود) والجزائريين ، ومراسم الأعياد وحفلات الزفاف بمشاركة الراقصين الشرقيين . بما أن ديلاكروا استطاع حضور مراسم زفاف في بيت يهودي إبان زيارته للمغرب (انجز اثناء حفلة الزفاف رسوما تخطيطية أولية ، للبيت الشرقي (من الداخل) الذي تجري فيه حفلة الزفاف ، عاكسا الخطوط المعمارية وزينة البيت الشرقي كما رآها بأعينه) (٧١) . فقد جرت الاستفادة من هذا الرسم التخطيطي في لوحة تحمل اسم « زفاف مغربي » دون اجراء أي تعديل في خطوطه العريضة تقريبا . يدور الحدث في الفناء الداخلي للدار (صحن الدار) الذي تطل عليه شرقات البيت . حيث يجلس المحتفون على شكل نصف دائرة ، يتصدرهم العازفون والراقصات .

إن لوحة « زفاف مغربي » معقدة من حيث البنية التركيبية . ويربط الفنان

فيها جوانب شرقية شتى مميزة للحياة والبيئة والعادات وإظهار خصائص الهندسة المعمارية الشرقية « المغلقة » عن الخارج والمفتوحة بفرغ عمودي من الداخل تحيط به الجدران وخصائص العادات الشعبية والأزياء وارتباطها بفني الموسيقى والرقص . ويقوم الطابع المتناسق لمعالجة الحيز الداخلي للمبنى الذي يضم الإنسان والعالم المادي المحيط به في صورة فنية موحدة ، تؤكد تطابق الأشكال الزخرفية الهندسية والكلاسيكية في تطور سياق الحدث ، سواء في إظهار خصائص فن العمارة المغربية أو فني الموسيقى والرقص الشرقيين . فالفنان الأوروبي يعمد إلى مسألة تأويل الفراغ (كمفهوم فني شرقي في فنون العمارة والموسيقى والتصوير والكاليفرافيا) شأنه شأن فنانى المنمنات الإسلامية فيبرز منطق بناء اللوحة حسب تقسيم التركيبية العضوية العامة إلى « أعلى » و « أسفل » فيصبح « الأسفل » ممثلاً « للداخلي » والأعلى « للخارجي » ، ولايزال الاحساس بالابتكار البنائي للوحة وأسلوب التنفيذ التخطيطي إلا في لحظة البحث عن مسقط الضوء . حيث يبدو نور الشمس الساطع الهابط من أعلى ، مشكلاً في الداخل بثراً من النور وسط اللوحة ، يتلخ الألوان الحادة ، ويحيلها إلى ألوان شفافة رقيقة ، ثم يذوب تدريجياً في زوايا الأقسام الجانبية للوحة مكوناً تدرجات ناعمة من النور والظلال . فالصدق الظاهر لبناء الحدث يستجيب لتوق الفنان الرومانسي إلى عكس الموضوع « الموسيقى » باعتباره موضوعاً يساعد على إبراز شخصية الشعب ، وكذلك تطور الحدث ذي التقاليد الفنية في الفن التشكيلي الشرقي (المنمنات بشكل أساسي) وتتطابق موسيقية تطور الحدث وشاعريته مع المتطلبات الروحية الرومانسية ، والحلم بشأن تحويل الحياة إلى فن ، والفن إلى حياة .

إن ديلاكروا فنان التعبيرية في رسم خطوط الشخصية الإنسانية (في فن البورتريه بالذات) قد اظهر بدقة غزارة الملامح وتعابير الوجه وحركات الأيدي ، وإيهاءات الرؤوس وتثني الأجساد في لحظة ردود فعلهم ذلك على إيقاع الموسيقى عاكساً لحظة « الأوج » لانفجارهم فيها . ويصبو الفنان إلى تحقيق أقصى حيوية طبيعية يمكنه في رسم ابطاله بادوارهم المختلفة مع احتفاظ كل واحد منهم

بشخصيته الفردية مع الطابع الجماعي العام للمشهد . ويسعى الرومانسيون دوماً إلى إبراز الجانب الروحي في العالم . وتجسد هذا الجانب في « حفلة زفاف مغربية » بتوليف فنون الموسيقى والرقص والتصوير ، مما يساعد على عكس الشخصية الخاصة للإنسان الشرقي . فالموسيقى جزء من الحياة اليومية لشعوب الشرق ، وقد لاحظ ديلاكروا هذه الظاهرة في الشرق نفسه حيث كتب يقول . « إن الموسيقى تشكل جزءاً حياتياً هاماً في حياة الشرقيين في المراسم الرسمية : حفلات الزفاف والتخرج من المدرسة وأعياد الميلاد ، والانتصارات في المعارك والمآتم والأمسيات وفي المقاهي حيث يظهر الشعراء والقصاصون والموسيقيون » (٧٢) فنونهم فمن الطبيعي أنه لم يكن بوسع أي فنان استشرافي تجاهل الروح الموسيقية لدى شعوب الشرق وكان نمط الحياة الموسيقي هذا غريباً على الرومانسيين الفرنسيين من حيث اشباع الشاعر الفياضة . والتطابق في عفويته التعبيرية (الأيحاءات الوجوه وملامحها . حركات الجسد الملتوية المتأهبة تماماً مع عنف الإيقاع وانسيابيته حركة الرأس والمناديل « الطائفة » في الأدي) وفوضى الانفجالات مع نزوع الرومانسيين نحو « الفطرة » و « السليقة » و « العفوية » و « البساطة » في الفن .

فبعد زيارة ديلاكروا الشرق . دخل موضوع « الموسيقى » و « الرقص » في البنية الفنية الإستشرافية الرومانسية كأحد المكونات العضوية له ، وكانت لوحاته الإستشرافية من « صالون » إلى آخر . ومن لوحة أخرى تفيض بالصدق والأصالة في التعبير عن روح الشرق الفنية والجمالية . كانت كل لوحة جديدة تكشف للمشاهدين جانباً معيناً من حياة الشرق . وبما أن الموسيقى جزء لا يتجزأ من هذا الشرق فقد اكتسبت سمات النظرية الأنثولوجية منذ أقدم الأزمنة الأفكار حول طابع « الأنغام » والألحان الموسيقية في أعمال فلاسفة الشرق الإسلامي وأدبائه (ابن سينا ، وسعدي ، وقابوس نامة بالذات) . وكانت على اتصال وثيق بالتطبيق الموسيقي على مدى قرون عديدة ويكفي الاطلاع على فنون الشرق القديم والمتوسط (صور الموسيقيين والعازفين القراعنة على جدران المعابد وكذلك في النحت البارز على الجدران في بلاد ما بين النهرين ، وفي « قابوس

نامة» (٧٣) لكي نتصور المكانة الكبيرة التي كانت تحتلها الموسيقى في حياة الإنسان الشرقي اليومية . لذلك كان جميع الرسامين . الذين زاروا الشرق يحملون معهم إلى أوروبا الآلات الموسيقية واللوحات التمهيدية والتخطيطية للموسقيين الشرقيين (بدءاً من عصر النهضة ، حين جلب بيللني لأول مرة لوحات تمهيدية تصور عازفين شرقيين على آلات مختلفة) . وفي عصر الروكوكو ومع انتعاش تصوير الغرف الداخلية الشرقية بمشاهد العزف على مختلف الأدوات (ك . فأن لو - « السلطان العازف » ، ولوحات فان مور وغيرهم) . وفي عصر الأنوار ارتبطت نظرية المؤثرات التي تنص على أن الأحاسيس التي يعبر عنها بالموسيقى ، هي مؤثرات أو أصداء شعورية ، وانطباعات متأتية عن التأثيرات التي يعكسها العالم المادي المحيط بالإنسان وقد طور الرومانسيون هذه النظرية لاحقاً . في رأي الرومانسيين «الموسيقى - هي الفن الأكثر روعة . لكونها تعبر عن أحساسينا بصورة غير أرضية ، وتلبسها زيا هوائي الصدى مضيئاً ، ولكونها تتكلم بلغة مغايرة للحياة المعتادة . ففي مرآة الأصوات يفقه القلب ذاته ، ويفضلها تتعلم تحس مشاعرنا» . (٧٤)

لقد اعتبر الرومانسيون أن الموسيقى ألصق الفنون بالعاطفة وتصور العازفين في الفن الرومانسي ، كان . يعبر عنه كتصوير للبطل الوجداني المتمتع بروح نبيله ومترفة .

أما بالنسبة لديلاكروا وغيره من الرومانسيين فكانت الموسيقى تعني عندهم جزءاً أساسياً من ثقافة الحياة (لقد ارتبط ديلاكروا بعلاقات صداقة بالعديد من موسيقي عصره ، برليوز ، شومان ، وغيرهم) لذا نراه بعد رحلة الشرق قد ادخل صور « الموسيقى » و « الرقص » و « الغناء » حيز اهتمامه الفني . فقد ترك العديد من اللوحات حول دور الموسيقى في حياة الشرقي منها « موسيقيون من مغدور » « حفلة زفاف يهودية » « ممثلون هزليون عرب » وبلغ في اللوحة الأخيرة المتميزة بالحياة والانطلاق في الأداء خلق انطباع بالكمال والوحدة والانسجام في تصوير الموسيقيين والسامعين والمنظر الطبيعي « الغنائي » بفضل توافق شتى تدرجات اللون الأخضر وبرز ديلاكروا فيها كفناني رومانسي ملون من الدرجة

الأولى : يمتلك ناصية « علم الانسجام » مُصَوِّرا ذويان الإنسان في المنظر الطبيعي .

لوحة « مشهد الجلد في طنجة » :

عرض ديلاكروا لوحة مشهد « الجلد في طنجة » في صالون عام ١٨٣٩ ، وكان مصدر اللوحة أيضا الرسوم التخطيطية التي أنجزها أثناء مشاهدة حية لرهط من المتعصبين الدينيين الذين ينطلقون في اندفاع حادة بميدان مدينة طنجة ، يحيط بهم جمهرة من السكان وحرس المدينة . هذا المشهد غير المألوف لزارث أوربي كديلاكروا بقي منطبعا في ذاكرته ، وقد ارخه في لوحته التي عرضها في عام ١٨٣٩ يتركز الحدث في بناء فني يذكّرنا إلى حد كبير بلوحة ديكان « الاعدام بالحظاظيف » من حيث تصوير جوهر العلاقة بين الشعب والسلطة ، ومن حيث اختيار عناصر الحدث الشكلية (يجري الحدث في الطبيعة وعلى خلفية العمارة المحلية) حيث تدافع في انطلاقة حادة شخصيات مضحكة غريبة الشكل ، متافرة ، ويشعة "Grotesques" تخلق بوجوهها التي رسمت بمغالة فنية بالغة التعابير بحركاتها وإيماءاتها ، علائم السخرية من الواقع ورفض له ، في اختيارها وسيلة التعبير عن ذاتها ومعاناتها ، بتعذيب النفس في جلدها . بينما يتراجع حشد من الناس أمام الإنذفاع السريع ، ملتصقين بجدران البيوت التي بطل منها ومن سطوحها الفضوليون ، يجتمع في الجزء الأيمن من اللوحة فريق من حرس السلطة ، حاملين راية خضراء ناظرين ببرود ولامبالاة لما يحدث أمامهم . ومن المستبعد أن يكون ديلاكروا قد وضع في حسابه ان المشهد الذي رآه لا يعتبر تقليديا بالنسبة للشرق ، بل إن اختياره يمثل مظهر التعصب الديني لفئة معينة من الناس هي صورة عن القوة الانفعالية القصوى التي تتحكم في زمام انسان هذه المجتمعات . لذلك نرى أنه ما كان يجذبه في المشهد إلا حالة التوتر الانفعالي في عيون المشتركين في المراسم ، محاولة تثبيت لحظة « أوج » الانفعال . إذ تبدو جليلة للعيان الأحاسيس الحادة ، والتعبير المتأجج عن المشاعر المناقض للنزعة الرشيدة والمعارية في علم الجمال الكلاسيكي في مشاهد «العذاب» الدينية المسيحية للقرون الوسطى وعصر النهضة التي كانت تقوم على تناغم إيقاعي مثالي لحركة الروح والجسد في آن معا .

إن مسألة المبالغة في التعبير عن ألم الذات ومعاناتها ظاهرة دينية عرفتتها القرون الوسطى في أوروبا المسيحية والشرق الإسلامي على السواء (نذكر على سبيل المثال مشاهد تعذيب الذات للقديسين المسيحيين في فن التصوير الأوربي بالصلب ، أو القفز على النار ، أو التقشف إلى حد هلاك الجسد) . أما في الشرق الإسلامي فإن حركة المتصوفين كانت تمثل هذا الاتجاه . وبما أن التصوف عرف انتشارا واسعا في المغرب العربي ، فإن ظهوره في القرن التاسع عشر امتداد تاريخي لهذه الظاهرة الدينية - الفلسفية . ولكن ديلاكروا نفسه لم يشر إلى هذه الفئة التي رآها بام عينيه في الشرق إشارة واضحة تدل على هويتها الفكرية . إلا أنه هناك إشارة من أحد مؤرخي إبداع ديلاكروا إلى الطائفة الشيعية في هذه اللوحة . ومن المحتمل أن يكون ديلاكروا قد صادف وجودها في طنجة أيام عاشوراء (الأيام العشرة الأولى من شهر محرم التي تمارس فيها الطائفة الشيعية طقوسها الدينية التقشفية حدادا على مقتل الإمام الحسين بن علي) لذلك يصعب تحديد دلالة هذه الظاهرة الاجتماعية لعدم وجود أدلة ثابتة ومفصلة بشأنها في مذكرات الفنان ورسائله . ونطرح السؤال التالي : لماذا اختار ديلاكروا هذا المشهد غير المألوف ليدخله في حيز النمطية الشرقية على قدم وساق مع صور الحياة والبيئة ؟ في الواقع يصعب علينا تحديد الغاية الأساسية من هذه اللوحة لدى تصوير الفنان لها . ولكن تحليل عناصرها جماليا وفنيا ينبغي أن يتم عبر مقارنة أو مقارنة بين ماهيتها الشرقية وما هيّة الرومانسي المتحقق فيها .

إن مبدأ المبالغة في إبداء المشاعر "Hyperbolique" يعتبر مدخلا فنيا «للتعميم» التي يقصد بها بلوغ أقصى التعبيرية في الصورة الفنية نسبيا ، وغالبا ما تكون مكثفة المعايير التي تفوق صورة الواقع . إلا أن المبالغة يراد بها أن تبرز في الصورة الفنية ما هو غامض في المضمون ، وإن تكشف المكامن العاطفية والجمالية والإدراكية فيه .

وغالبا ما يلجأ الفنان إلى مبدأ المبالغة لخدم مسألة إبراز العالم الفني المتميز للعمل ، بانجازها الخصوصية الفكرية - الجمالية والوظيفة الأسلوبية لمبدأ التوليف الفني . إن مبدأ المبالغة يستجيب لمبدأ التناقضية ويعتبر المألوف لدى

الرومانسيين ففي مبدأ المبالغة يركز الفعل الرومانسي المتميز للتعبير عن التناحر الواقع والحلم ويرغم المشاهد على التحقق من الأوهام البعيدة المثال ظاهريا ، بينما يكون الأبطال « النشطون » في مثل هذه المشاهد « سلبين » حيال سلطة الدولة . وللتعبير عن دورهم السلبى وعدم قدرتهم على تغيير الواقع ، ويلجأون إلى التعبير عن ألم الذات الداخلى بمظاهر الألم الجسدى . أما نزعة تصوير الحشد الواسع من عامة الناس في حالة « تأملية » أو فضولية أو سلبية في حسم الصراع ، فأنها تكشف عن عملية جهودهم وغياب العلاقات الاجتماعية الوطيدة بين الناس ، وانغلاق كل فرد على معايير الضيقة وعن « الحدث » العام . فيبدو البطل الرومانسي في الجو المحيط به ، ينازع من شدة الألم بمفرده . كما ان الفنان في تصويره لهذه الجماعة ، إنما حاول ان يلتقط مايمثل العذاب الإنساني ككل دون حدود بين الشرق والغرب ، ففي الشرق المثالي (شرق ديلاكروا الرومانسي) هناك أيضا هوة بين الإنسان والمجتمع المحيط به ، بين الدولة والشعب . وبين المثل العليا وتطبيقها في الواقع « فضلا عن إشارته إلى مبدأ التصوف والتشفيع الإنساني الشرقي والرومانسي على السواء . وحين يتناول ديلاكروا هذا الموضوع يمس مشكلة الحقيقة واكتشاف الإنسان لها ووقوف القانون في وجه التعبير عنها » وغالبا ما نجد هذه الفكرة لدى الرومانسيين ويكفي أن نتذكر « اللصوص » لشييلر و « البؤساء » لهيجو ، وأبطال الفنان غويا في سلسلة رسومة بعنوان « كابريتشيوس » . ويمكن ان نضيف إليها مواضيع العذاب والآلام التي غالبا ما صورت في أعمال الفنانين الأوربيين والشرقيين معا (في فن المنمنمات تتمثل في صور الجلد والتعذيب والعقاب وغيرها) .

وكما هو الحال في « نساء الجزائر » فإن وسيلة التعبير الرئيسية لدى الفنان بعد رحلة المغرب تبقى لعبة الضوء وعلاقته باللون حيث يشهد شمس الشرق الساطعة وكأنها تولد من داخل الأشياء ، لتمنحها شكلها ، فيضيء الشكل نفسه بنفسه ، ويغدو بفعلها ديناميكيا إلى حد الانفعالية والدهشة . وتغلب على فضاء اللوحة الألوان الحارة التي تمنحها مناخها العاطفي المحتدم إذ تتناقض ومضات اللون الأحمر المتناثرة في فراغات اللوحة كأنها حبات مرجان زخرفية ترصع

الملابس البيضاء وجدران المدينة التي تضيئها الشمس . ان حدة الضوء في سقوطه . المباشر على الأشياء أدى إلى شفافية الخطوط ، فبدا اللون هو الأطار لتوزيع الحدود بين مساحات الأشياء . وفي هذه اللوحة برزت الحالة التعبيرية في اللون سواء في ضربات الريشة العريضة والسخية التي منحت الأشياء عفوية الحركة وحرية التعبير ، أو في إخفاء عنصر المبالغة في توزيع المناطق اللونية وتدرجات المقامات اللونية بين جزء وآخر .

إن لوحة « مشهد الجلد في طنجة » تمثل إلى حد كبير نزوع الرومانسيين إلى تصوير العادات القديمة عبر المراسم والطقوس الدينية الخاصة بها ويبدو كما لو أنها تملئ النقص في الموضوعات الدينية وتمثل شاهدا على الخصائص المحلية النفسية والاجتماعية لهذه الثقافة أو تلك .

الإشتراق في المنظر الطبيعي الرومانسي في الثلاثينيات من القرن التاسع عشر :

يعتبر المنظر الطبيعي من الأنواع الفنية الرومانسية الأساسية في أعوام الثلاثينيات من القرن التاسع عشر ، أي في الفترة التي أصبحت فيها الطبيعة بالذات مركز اهتمام الفنانين في بحثهم عن عالم الجمال ، وسكينة الروح . وإبدى الاهتمام بالمنظر الطبيعي جميع الرومانسيين تقريبا . فكان له حضور أساسي في إبداعهم كنوع فني مستقل ، وكخليفة للوحات البورتريه ، والمواضيع التاريخية ، وكذلك في لوحات صور الحياة والبيئة . مما دل على العلاقة العضوية التي تربط الرومانسيين بالطبيعة وسعيهم إلى التوغل في عالمها وإظهار بهاء قوانينها الداخلية والظاهرية . أي ربط عناصر الطبيعة وتفاصيلها بدلالاتها على مغزى الحياة واهارمونية الكونية الشمولية التي تربط الإنسان في علاقة خفية وجدلية في فلك المنظومة الكونية ككل .

إن مفهوم « بهاء الطبيعة » يمثل نمطا فكريا وموقفا جماليا في العصر الرومانسي ، تعود جذوره إلى نظرية « العودة إلى الطبيعة » التي طرحها روسو في القرن الثامن عشر لتنقية الروح من شوائب الحضارة . وتأثير فلسفة الطبيعة على فكر الفلاسفة والأدباء الرومانسيين (شلينغ ، الأخوة شليغل ، شاتوبريان ،

دي سان بيير ، شيلي ، بايرون وغيرهم) ، واعتبارا من النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، ومع ازدياد الاهتمام بالتنقيب عن الآثار المعمارية القديمة « نزعة القديم (Antique- Uonie) والنجاحات التي تحققت في علم الآثار دخلت الطبيعة حيز الانجذاب العام إلى الجو النقي والصحي الروحي والرؤية الجمالية القائمة على اندغام الإنسان بالطبيعة في الحضارات القديمة (اليونانية والشرقية على السواء) . فالتوغل في جوهر هذه الحضارات جماليا ، وفلسفيا في محاولة فك رموزها كان يبرز هارمونية علاقة الإنسان القديم بالطبيعة وانعكاسها على نتاجه الفني . ووافق ازدهار علم الآثار ظهور الألبومات ، والكتب المصورة (معظمها يمثل أدب الرحلات) التي تجسد معالم الطبيعة ، والعمارة ، في بلدان كانت تشكل مهد الحضارات القديمة (اليونان ، تركيا ، مصر ، لبنان ، سوريا ، برسيبوليس) مما دفع بالعديد من فناني فرنسا آنذاك إلى استعارة بعض الموثيقات الطبيعية من هذه الألبومات وإدخالها بنية لوحاتهم الزيتية وبخاصة في أنواع المنظر الطبيعي ومشاهد « الصيد » . فترى أن الأهرامات وأعمدة بعلبك وتدمر دخلت حيز المنظر الطبيعي الفرنسي في أعمال روبير وجوزيف فرنيه (مناظر الاطلال ، Ruines) فضلا عن لوحات فناني « البوسفور » ليوتاروفان مور وقيريه وميلنغ التي لعبت دورا كبيرا في تطوير المنظر الطبيعي الشرقي . ففي أعمالهم ظهرت المحاولة الأولى لرسم صورة الطبيعة الشرقية بصيغة محلية مميزة وبإدخالها نوع المنظر الطبيعي بوصفه نوعا فنيا مستقلا . كما ساهمت أعمال والبومات كل من الفنانين الذين زاروا الشرق برفقة البعثات الأثرية (كاسا ، هيلير ، كاراف وغيرهم) في خلق فضول لدى الفنانين الفرنسيين بتصوير اطلال الشرق الدارسة وبزيارتها لاحقا لجاذبية الطبيعة والعمارة فيها . حيث تعتبر هذه الأعمال مصدرا « لجاذبية الرحلات » في العصر الرومانسي لكونها فتحت أمام أعين الرومانسيين جمالية الطبيعة والفنون وعلاقة الإنسان الشرقي بها .

إضافة إلى ذلك ، فإن رحلات القرن الثامن عشر قد طورت - في فرنسا و إنكلترا على السواء - فن تقليد الحضارات الشرقية في العمارة وتزيين داخل البيوت "interieur" وبناء الحدائق العامة والخاصة وتنسيقها وكذلك (البارك)

فدخلت الحياصات التركية وأنواع الأشجار والنباتات والأزهار الشرقية ، والأهرامات والمسلات الفرعونية ، صلب هذه الفنون ، وباتت مع الزمن مرادفا للطبيعي الرائع ومتمما لمفهوم بهاء الطبيعة « في فن تنسيق الحدائق العامة الانكليزية والفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر . (٧٥) وفي معرض البحث عن جذور الموتيف الشرقي في فن المنظر الطبيعي الأوربي لابد لنا من الإشارة إلى ظاهرة ملفتة للانتباه ، تتعلق بارتباط مفهوم « بهاء الطبيعة » بالشرق في ذاكرة الفنان الأوربي .

إن المنظر الطبيعي بوصفه نوعا فنيا مستقلا أو قائما بذاته عرف مراحل من التألق والأقول في تاريخ فن التصوير الأوربي . غير أن هذا النوع الذي ازدهر في العصر الروماني (بالذات في الفن الألماني والانكليزي والفرنسي) استند إلى حد كبير إلى تقاليد المدارس الأوربية السابقة (الإيطالية والهولندية والفلامكية) في الصورة الفنية والرموز ، وحتى التقنية اللونية ومبدأ التوليف بين عناصر الطبيعة . ومما ورثه الرومانسيون عن سابقيهم من عناصر الطبيعة الشرقية التي عرفت وضوحا بارزا سواء في نوع المنظر الطبيعي أو اللوحات التاريخية والدينية منذ عصر النهضة كمرادف فني لمبدأ « الصبغة المحلية » و « الغرابة » و « البتورسك » في أعمال (كارباتشو ، بليني ، غوزولي ، بتوركيو ، غير لاندي ، بيراني ، تيبولو وغيرهم) . فباتت عناصر الطبيعة الشرقية رموزا متممة « لبهاء الطبيعة » في لوحات المنظر الطبيعي عن جهة ، ومكرسة لايقونوغرافية طبيعة شرقية (النخيل ، الجبال ، الطواويس ، الغزلان ، مآذن المساجد ، الأهرامات ، المسلات وغيرها من مظاهر العمارة المحلية الشرقية والعديد من أنواع النباتات والأشجار والأزهار المختلفة) لجأ إليها الفنانون الرومانسيون نهاية القرن الثامن عشر إثر ازدهار موجة المنظر الطبيعي المعماري (المدني) ومناظر الإطلال الدارسة .

كما ان فترة الجمود النوعي لتطور فن المنظر الطبيعي (كنوع فني قائم بذاته) شهدها الفن الفرنسي بعد قيام الثورة الفرنسية وسيادة المذهب الكلاسيكي الجديد (دافيد واتباعه) الذين أعطوا الأولوية للموضوعات التاريخية والميثولوجية ،

طارحين المثل العليا الجمالية والأخلاقية الكلاسيكية مقابل الاستيعاب الشعوري للعالم . فأدت إلى تراجع هذا النوع الفني مرحلياً حتى ظهور الرومانسية في الفن الفرنسي . وبات فن المنظر الطبيعي في الثلاثينيات من القرن الماضي نوعاً فنياً غنياً وجامعاً حيث كان المستطاع الجمع فيه بين الوصف الأدبي والتقاليد اللونية الانكسورية - هولندية في رسم المناظر الطبيعية وحرية « التصوير بالقلب والعيون » . وانبثق الشرق والباربيزون في آن واحد في مطلع الثلاثينيات . وجمع الرومانسيون في لوحاتهم التي تصور المناظر الطبيعية بين التقنية الجديدة للرسم وعبادة الطبيعة^(٧٦) . ويتضمن إبداع الرسامين الرومانسيين الكثير من أصناف الطبيعة العاصفة والدراماتيكية والهادئة والشاعرية . ويمثل الأخير العالم الذي تكتسب فيه الوداعة المشاعر الرومانسية المضطربة . وهي بالذات تلك الوداعة التي كان يبحث عنها ووجدها الرسامون في طبيعة الشرق ، وفي تصوير السويديان الواسعة الطليقة وذري الجبال الشاخنة نحو السماء الزرقاء الساطعة ، والغابات الغنية ، والصحراء بساتها الشفاف الخادع . وتتضمن المناظر الطبيعية لدى ديلاكروا وبونينغتون وديكان وغليو وماريلا وهوراس فيزنيه ووايلد ودوزا وفرير وفلاندرين الحيوانات الخيالية بالنسبة للأوروبي الهائمة في أحضان الطبيعة ، والخرائب الجبلية ، ومشاهد الصيد الوحشية التي تبعث النشوة .

كما يثير الاهتمام الإنسان الذي يعيش في مثل هذا المنظر الطبيعي . « وموقف مثل هؤلاء الناس من الطبيعة بالذات هو ما يستوعبه المشاهد في المنظر الجاري تصويره (الغموض ، والتوازن المنسجم ، والصبر وغير ذلك) . وتصور الطبيعة الشرقية من قبل الرسامين الرومانسيين دائماً منسجمة مع الإنسان ، ويقابل هذا الاندغام بين الإنسان والطبيعة بالحضارة البرجوازية . وفي المناظر الطبيعية للرومانسيين يتسم القسم الذي يمثل البشر والحيوانات بأهمية كبيرة دائماً ، أي أن من الصعب أن تبحث فيها عن المنظر الطبيعي « الخالص » . لكن الرومانسيين ، إذ يهتمون الثقافة المدنية للمجتمع البرجوازي بإفساد الإنسان الطبيعي يعمدون في الشرق إلى تصوير حياة المدينة والشبكة المتفرعة للأزقة الضيقة في مباني المدينة بكل ارتياح . وأنهم إذ يقابلون في وطنهم المدينة برحابة الريف ، يبدون انبهارهم بحياة المدينة في الشرق . ويكمن مغزى ذلك في أن نمط الحياة في الشرق يتميز

بصورة حادة عن نمط الحياة الأوربي ، ويحافظ على شاعريته والبيئة الحرة ،
وجماله وانسجامه مع الإنسان بغض النظر عن مكان معيشته : في القرية أو في
المدينة ويصور الفنانون الرومانسيون المختصون بالمناظر الطبيعية أمام خلفيتها
الأعياد الشعبية والشعائر والمراسم ، استراحات المسافرين وقوافل التجار .
وتتكشف أمام الرومانسيين في نمط حياة الشرق العلاقة الكوسمولوجية بين
الإنسان والطبيعة وتكاملها واندماجهما . والحياة في الشرق تتجارب مع تصورات
الرومانسيين عن توليف الإنسان والطبيعة ، وتقود الطبيعة شبيهة بالإنسان ،
وتتجارب مع حياة الناس . وبما ان المبدأ « الطبيعي » باق في أبناء الشرق ، فانه
لا يتناقض مع العنصر الاجتماعي كما هي الحال في المناظر الطبيعية للباربيزونيين .
فالطبيعة لدى الأخيرين هي الملاذ الوحيد الذي يستطيع الإنسان الاتجاه إليه هربا
من المجتمع . أما في المناظر الطبيعية للإستشراقيين فإن الناس القاطنين في هذا
العالم ما برحوا سليمين نفسيا وخاليين من « شر » حضارة المدينة . وقد بحث
الرومانسيون في هذا العالم عن الإنسانية والروحانية والغموض (كما وجد في أصل
الكون) والعلاقة المنسجمة مع البيئة الطبيعية . ويمكن القول إن عوامل عديدة
أثرت على نزوع المنظر الطبيعي الرومانسي إلى الإستشراق . ومنها الأدب والصور
المحفورة التي اقتنيت إبان الرحلات أو رسمت اعتادا على الذكريات عن الشرق
وكل ما هو شاعري وغريب ورفيع . ان انتقال الأدب ومن ثم فن التصوير من
وصف الطبيعة ومحاكاتها (فن النموذج الكلاسيكي) إلى بث الروح في المنظر
الطبيعي « وإلى كشف « ماهو زائف » وإضافي على الطبيعة ، سعيانا نحو خلق
منظر طبيعي ساحر وخلاب ، انعكس على مسألة تصوير المنظر الطبيعي
الشرقي الذي يصب عضويا في هذا المجرى الجمالي - الفلسفي « لعبادة الطبيعة »
لدى الرومانسيين .

ونرى ان سمات المنظر الطبيعي الإستشراقي في الثلاثينيات من القرن التاسع
عشر قامت على الرموز الطبيعية المنبثقة عن طابع الحياة نفسها والتي ادخلها
الفنانون الأوربيون في فن التصوير منذ عصر النهضة ، غير ان هذه الرموز
الطبيعية الشرقية كانت ترى وتصور بعين رومانسية بحتة . أي المحاولة لكشف

سر الرمز الشرقي بواسطة ربطة بوظائفه الأخلاقية الجمالية المنبثقة عنها والمتلازمة مع ظروف الطبيعة والبيئة الشرقية نفسها . وتعتبر معاينة الطبيعة الشرقية من قبل العين الرومانسية عن قرب بمثابة محاولة معايشة للطبيعة الغربية والاحساس بها عن كذب بغية التلذذ أو التمتع بسحرها ونقل هذه « المعانة » الذاتية إلى المشاهد عبر النقاط مغزاهما بدقة وتأمل عميق . إن رسم الشرق تخليلا في العصور السابقة جعل رموز الطبيعة الشرقية تنطق بمقولات جمالية يسبغها الفنان عليها وفقا لأسلوبه وعصره الفني بدأ من النهضة وحتى بداية رحلات الرومانسين إلى الشرق . وبما أن فنانى العصور الفنية السابقة على الرومانسية لم يعاينوا هذا الشرق وجها لوجه ، كان من الصعب عليهم تحديد ماهيته الجمالية الخاصة به . لذلك اسبغوا عليه ماهيتهم الجمالية باقحامهم رموزه الطبيعية في منظومة رموزهم الايقونوغرافية الأوربية فبات الرمز الطبيعي الشرقي يمثل الرؤية الفنية الأوربية وينطق بالمقولات الجمالية الغربية المسبغة على عالم الشرق بشقه المسيحي ، واليهودي ، وليس الإسلامي (تذكر بالرموز الشرقية الإسلامية التي كانت تترادى في اللوحات التاريخية والدينية المستوحاة من التوراة والإنجيل والتي كانت تصور أحداثها في « الهواء الطلق » وعلى خلفية العمارة والمناسظر الطبيعية الشرقية الإسلامية بغية التعبير عن « الصبغة المحلية » للحدث) .

بينما ادت رحلات الرومانسين إلى الشرق ، والاحتكاك المباشر بطبيعته إلى عودة الرمز الطبيعي الشرقي إلى نصابه ، أي تصويره كرمز قائم بذاته ومعبر عن هذه الذات لأنه يمثلها . إن المعاينة المباشرة لعالم الشرق القائمة على قوة ملاحظة ثابتة بلا مرأ ، وثقافة ووعي ذاتي (رومانسي) وموضوعي (ثقافة استشراقية أي معرفة بالأسس العامة لعالم الشرق المادي والروحي) ، خلقت انطباعات واقعية لدى الفنانين الرومانسين ، وساهمت في تكوين صورة شرقية قائمة على الصدق في تصوير تفاصيلها ومركزة على أسس واقعية وأصيلة تعبر عن رؤية رومانسية بحثة للكون .

فالمنظر الطبيعي الشرقي الذي لم تمسه بعد يد الحضارة الصناعية البرجوازية آنذاك ، بقى محتفظا ببيئته الطبيعية « الخام » « الفطرية » والتي هي رومانسية في

عناصر تكوينها (النخيل ، الصحراء ، الجمل ، الأنهار ، الجبال ، النباتات والعمارة في القرون الوسطى المميزة لقبب المساجد والمآذن والقصور والاطلال الدارسة ونمط حياة السكان المرتبط بها) جعل الرومانسيين يلجأون إليه بوصفه مصدرا الهام حي ، باعتبار طبيعة الشرق هي أرض المنظر الطبيعي « المصطفى » الذي يحمل في ذاته مقولات جمالية وأخلاقية رومانسية شتى ويحثة .

في أعوام الثلاثينيات استطاع المنظر الطبيعي الشرقي أن يعبر عن شتى اصناف المنظر الطبيعي الرومانسي بمتغيراته المتباينة المتقاربة في أن واحد :

- المنظر الطبيعي التاريخي - البطولي .

- المنظر الطبيعي - الصوري .

- المنظر الطبيعي المعماري بشقيه : مناظر المدينة ومناظر الخرائب .

- المنظر الريفي - المعبر عن فلسفة الطبيعة ورؤية كونية شمولية للعالم . كل هذه الأصناف من المنظر الطبيعي الرومانسي وجدت امكانية تجسيد لها في طبيعة الشرق الغنية والمتنوعة . وقد حاولنا في هذه الدراسة أن نرصد ظهور المنظر الطبيعي الإستشراقي في إبداع الفنانين الذين اختصوا بهذا المنظر الطبيعي . فبات ابداعهم مرتبطا بالمنظر الطبيعي بشكل عام . وبالنظر الطبيعي الإستشراقي بشكل خاص : أمثال الفنان بروسبير ماريللا والذي يفضل ابداعه دخل الشرق فن المنظر الطبيعي الفرنسي على قدم وساق مع المنظر الطبيعي الباروبيزوني والإيطالي .

بروسبير ماريللا : (١٨١١ - ١٩٤٨) أو « ماريللا المصري » لعل بروسبير ماريللا من أبرز ممثلي المنظر الطبيعي الإستشراقي في ثلاثينيات القرن الماضي . لمع نجمه في فرنسا بعد عرضه للوحاته الإستشراقية مباشرة . فارتبطت شهرته بالشرق ، واسمه بمصر حيث كان يذيل لوحاته دائما باسم « ماريللا المصري » . اكتشفه النقاد والجمهور في لوحاته التي كشفت عن عالم مدهش ومجهول وساحر هو الشرق : طبيعة وشمساً ودفئاً . كتب عنه تيوفيل غوتيه في استعراض لصالون عام ١٨٣٤ يقول : « لقد حققت لي لوحات ماريللا صورة أحلامي عن الشرق . ففي لوحاته شعرت بانني وجدت وطني الحقيقي . وحين اشحت

بوجهي عن هذه اللوحات ، انتابني حنين شديد وأحسست للتو وكأنني طريد أو شريد الوطن . (٧٧) قبل ماريلا كان المنظر الطبيعي الشرقي مجهولا ، ولذا شكل مصدر الجاذبية و « لئن كان القلب ساميا فهو غير قادر على حب ما يعرفه حق المعرفة » فالنفس تواقفة للحلم والخيال والأحلام والآمال . وإن اختلفت أسباب وغايات وسبل زيارة الشرق ، إلا أن الشرق ، شرق الرومانسيين واحد . هو شرق الإلهام ومصدر الإبداع .

شاءت الظروف صدفة أن تحمل ماريلا الشاب إلى الشرق . درس فن الرسم في متحف فنان إيطالي مغمور سبق له أن زار الشرق (الفنان فالتين) . وانتقل فيما بعد إلى في متحف الفنان روكبلان (الذي كان مولعا أيضا بالشرقيات) لكي يتقن فن التلوين . وفي عام ١٨٣١ ظهر في متحف روكبلان عالم ألماني (متخصص في علم النبات والحيوان) هو البارون فون هيغل ، الذي كان يبحث عن فنان شاب ليرافقه في رحلته العلمية إلى الشرق (على غرار تقاليد القرون الماضية) ليسجل ويصور مراحل ومعالم الرحلة . فاغتنم ماريلا الفرصة ليحقق حلمه في رؤية الشرق . وطالت الرحلة مدة سنتين ، زار خلالها مصر وسوريا ولبنان وفلسطين وعاش فيها طوال الوقت متنقلا بين احضان الطبيعة في خيمة ينصبها أينما حل ، ويسجل مظاهر الطبيعة الشرقية ومعالمها بشتى عناصرها وتفصيلها (الطبوغرافية ، والجغرافية والتاريخية والنباتية والحيوانية ، وصور البيئة والحياة ونمطها وعلاقة الإنسان بها) . وفي منتصف الطريق اختلف مع البارون هيغل وبقي في مصر وحيدًا لعدة شهور عمل أثناءها على تزيين جدران مبنى المسرح في مدينة الإسكندرية . كما قام برفقة بريس دافين (هاوي جمع التحف الشرقية وأحد أعلام تاريخ الفن العربي والشرق في فرنسا القرن التاسع عشر) إلى مصر العليا مما ساهم في اطلاعه على العديد من الآثار التاريخية والمعالم الجغرافية والظروف المناخية الخاصة بمصر .

وفي أعوام الثلاثينيات كان مرسوم ماريلا في باريس وكذلك مرسوم ديكان بمثابة متحفين للفن الشرقي . وغالبا ما كان يرتادهما ب . ميرمييه وت . غوتيه وستندال والاقخوان جوانو وجيرار دي نيرفال . وجمعت بينهم أواصر الصداقة

والموجة المشتركة للشرق والتصورات المشتركة عن الرسالة الرومانسية للفن . وكان ماريلا أول من اطلع الجمهور الفرنسي على تأثير ضوء الشمس في الشرق ، وقدم أعمالا تتسم بالتحام الإنسان مع البيئة المحيطة به . وقد اظهر العناصر التقليدية « للصبغة المحلية » وفقا لسيكولوجية واستيكا الناس ، وبارتباط وثيق مع المناخ ومؤثرات الضوء والظل . واكتسبت الفراغات في المناظر الطبيعية للروحانية حيوية عن طريق اتصال الإنسان بالطبيعة ، علما بأن الطبيعة في مثل هذه الاحوال كانت تغدو مغزى واقعا لحياة الإنسان ، وجوهر الإنسان الشرقي ومصيره . وقدر النقاد لوحات الفنان لكونه حاول تصوير وجه عالم الشرق الكامل (وليس « مناظر » مؤثرة منفردة) ، بتحويل وحدة التنوع إلى معيار للتوازن الانسجامي . وقد خلص ماريلا إلى هذا الاستنتاج ليس فقط بفضل قوة ملاحظته ورغبته الشديدة في الاندماج مع عالم الشرق روحيا ، بل ولأنه عاش في الشرق بصفة « مراقب متأمل » . وكون الفنان عايش بنفسه تلك الظروف الحياتية ذاتها الموجودة لدى « أبناء الصحراء » ، فعاش في خيمة وحيدا مراقبا تلاعب الضوء والظل والرياح في الصحراء والسماء في الليل . . . وتركزت في لوحاته من المناظر الطبيعية مجموعة كبيرة من الصور ، التي اعتمدت كأداة للتصنيف الشامل لمختلف الأشياء والظواهر وتوافقها مع العالم الروحي للشرق .

وهو يخلق في لوحاته العالم الذي يتمنى ان يعيش فيه دائما . وقد كتب في إحدى رسائله يقول : « توجد في اليونان آثار معمارية رائعة . وبالرغم من ان المرء قد لا يجد مثيلا لها في مصر ، لكن الناس في مصر رائعون ، وما برحت متوفرة لديهم تلك الشخصيات والصور التي ابدعت في فن النحت المصري القديم » . (٧٨) وقد جذبه حيوية هؤلاء الأشخاص الذي غمرتهم أشعة الشمس السخية والطبيعة الضخمة وفن العمارة المبتكر . وهو يرى في الخصائص المناخية والجغرافية والطوبغرافية تحقيرا لتصوراته عن انسجام الضوء والظل . ويلاحظ ان الألوان الصحيحة في لوحة اصباغ الرسام الأكاديمية عاجزة عن نقل الغنى اللوني للعالم المحيط . والجدير بالذكر أن ماريلا أمضى قسما كبيرا من رحلته في الشرق بمرافقة عالم نبات مما ساعد على اكساب رؤيته الحدة في البصر وتثبيت العناصر الطبيعية والمعمارية بدقة .

واستطاع الرسام التقاط حدود الضوء واللون . والأصباغ المتغيرة في السماء الجنوبية ، وتعقيد الألوان التي يكمل بعضها البعض ، وإظهار كتلة الهواء القاطن ، الذي يلف الأشياء ويغير ألوانها وأشكالها . وتجسد جو مصر لأول مرة بدقة في المناظر الطبيعية للفنان الفرنسي . وبين ماريلا في أعماله تأثير تضاد الشمس الساخنة والظل الكثيف ، الذي تولده الأبنية المعمارية الضخمة بل وكذلك الهواء القاطن الساخن في الصحراء . وأظهر الرسام هذا الهواء المرتجف من القيظ والمتهب بواسطة الألوان الدافئة والنور .

وسيجدو ابداع ماريلا واضحاً أكثر لو نظرنا إلى مناظر الطبيعة الإستشراقية ليس حسب ترتيب ظهورها في « الصالونات » بل على أساس التصنيف النمطي لها : (١) المنظر الطبيعي لعماراة المدنية (٢) المنظر الطبيعي مع الاطلال الدارسية (٣) المنظر الصحراوي . وغالباً ما كان ماريلا يستخدم في جميع هذه الأنواع الفنية العناصر المعمارية ، ويدخل فيها البشر والحيوان من أجل إشاعة الحياة في « المكان » .

وتظهر العماراة الشرقية في لوحات ماريلا بمظهر يتسم بالرومانسية . فهي تمارس الدور المهيمن في طريقته لتركيب اللوحة ، مكتسبة أهمية سيكولوجية ومعبرة عن العالم الداخلي لشعوب الشرق . ولئن كانت العماراة الشرقية في لوحات رسامي عصر النهضة (وخصوصاً لدى بلليني وكارباتشو) تمثل عنصراً في ديكور « مسرح » الأحداث الدينية والأساطير الميثولوجية أو كعنصر جمال بحت ، كما لدى تيسيان وبيراتيزي ، ولئن اتخذت في المناظر الطبيعية لكاناليتو شكل خلفية ، ولدى روبير سمة للجمال المثالي ، فإن العماراة لدى ماريلا هي طابع مباشر للجوهر الروحي للشعب الذي أبدعها . وهي ذات مغزى إنساني كبير يعبر عن الطابع الثقافي القومي ، ومرتعة بروح العصر . ويعزى اهتمام المؤلف الرومانسيّ البالغ هذا بفن العماراة من ناحية إلى تطور الآثار في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ، وإلى نشوء المنظر الطبيعي الأثرى والمنظر الطبيعي « الغريب » ، ومن جانب آخر إلى الاهتمام بتاريخ وطنه والقرون الوسطى ومنابت المسيحية . وبالرغم من أن الرومانسية

والاستشراق الفرنسي لم يتجلبيا في فن العمارة كاتجاه منفصل ، فإن الرومانسين استوعبوا الأشكال المعمارية باعتبارها عناصر « مستحدثة » ، وكرمز للزمن ، ولطابع الإنسان وسيكولوجيته وطبقا للأفكار الاستيتيكية والطريقة الجمالية للرومانسية فإن العمارة الشرقية كانت تمثل وسطا اصطناعيا ، يشعر فيه الإنسان بحريته وقد خلقه في سياق جوهره الذاتي ويعتبر مادة لتجسيد موقفه المنسجم من العالم . وتكتسب قضايا العمارة في فن التصوير والأدب الرومانسين صبغة أخلاقية - اجتماعية وجمالية ، وإلى جانب الاهتمام بعمارة القرون الوسطى (الحصون والقلاع والكنائس الغوطية والأديرة) يبرز الاهتمام بالعمارة المتبقية في الشرق - مهد المسيحية (٧٩) . وتكتسب الأشكال المعمارية في اللوحات الإستشراقية للرومانسين (وفي طليعتهم ماربلا) بوصفها رمزا فنيا أهمية بالغة لكونها تدرج في مشاهد الحياة اليومية والمناظر الطبيعية ، والأثار التاريخية ، فتساعد بهذا على « حل رموز » العلاقة بين الفراغ ، والمادة وأثر الطبيعة والمناخ على الحضارة والإنسان .

هذا وقد أبرز ماربلا لأول مرة في فن التصوير الرومانسي الميزة الأساسية للمدينة الشرقية ألا وهي : نقطة تلاقي الأبعاد المتضادة للخطوط العمودية في المباني الدينية (المنائر والمساجد) والخطوط الأفقية للعمارة المدنية (أي البيوت) . فالمسجد بصفته قلب المدينة ، وبوصلة الحياة الدينية والاجتماعية والحكومية والثقافية ، لعب دور المؤسسة الدينية والدنيوية ، ففيه يجتمع الناس للصلاة ، ولممارسة الطقوس والأعياد ، وفيه تجري المشاورات ، وتلقي المحاضرات حول الدين والفقه والأدب ، كما تدور النقاشات حول الشعر والفلسفة . بحيث بات المسجد عبارة عن « بيت الناس » ومجلس الثقافة والسياسة . ودوره لا يقل أهمية عن دور الجامعة في أيامنا الحالية . ومن الطبيعي أن يجذب المسجد انتباه الغريين بحكم أهميته في حياة الإنسان المسلم ، وبحكم مظهر الفخامة المعمارية البارز حيث يرى من بعيد قياسا على سطوح أبنية المدينة التي لاتتمدد في ارتفاعها الطابقيين فضلا عن القيمة الفنية والزخرفية التي تميز فن بناء المساجد الإسلامية وتبرزه كنصب ديني - حضاري احتفالي الطابع . وقد لفت المسجد

نظر الفنان ماريلا في وظائفه الروحية والمدنية . إذ صور ماريلا المساجد المصرية (بمختلف أساليب بنائها) في مجمل لوحات المنظر الطبيعي للمدينة ، من أجل تقوية التعبير الفني عن موضوع الشرق . وكذلك من أجل مواءمته للصبغة المحلية . وبالرغم من أن المساجد (باعتبارها شكلا معماريا تقليديا للشرق) كانت قد صوّرت في أعمال العديد من الفنانين الأوروبيين (كاربانتشو ، بيليني ، فناني البوسفور فناني حملة بونابارت ، وأعمال الفنان غرو التاريخية وكتاب كروست)^(٨٠) بيد أن صورة المسجد اكتسبت في عصر الرومانسية ليس فقط طابع الرمز أي « الصبغة المحلية » وإنما كرمز ذي أهمية جمالية أخلاقية بالنسبة للإنسان الشرقي في القرون الوسطى في تماثل بناء الجمالية - الأخلاقية مع الإنسان الغربي .

إن الانطباع الأول الذي تركه بناء المساجد في نفس ماريلا ، هو مبدأ التماثل مع هيئة الأشكال المعمارية للكنيسة الغوطية (وقد أشار إلى ذلك في رسائله من مصر)^(٨١) من المعروف أن مبدأ الأبعاد المتضادة بين الخطوط العمودية الحادة في فن بناء الكنائس الغوطية وشكل المدينة الغربية في القرون الوسطى ، هو من السمات التي تدل على التماثل في البنى الفكرية - الجمالية في تلك القرون بين الشرق والغرب . وقد أشار العديد من مؤرخي الحضارات إلى مسألة التشابه والتداخل بين العمارة الغوطية الفرنسية والإسبانية والعمارة العربية في القرون الوسطى . ويشير لافجوي إلى أن « ما أثر في الرومانسين إلى حد كبير هو التقارب بين العمارة العربية الإسلامية والغوطية ، وارتباطهما ببعضهما البعض في مبادئ نظرية التضاد في الأبعاد الأفقية والعمودية ومبدأ الزخرفة والسمات التصويرية التي تتجاوب والذوق الرومانسي » .^(٨٢) لذا يمكن فهم ولع الفنانين الرومانسين بتصوير الأبنية الشرقية وبخاصة المنائر والقبة والمساجد التي كانت تتجاوب وأفكارهم الجمالية ، إذ يفضلون عنصر « اللاقياسية » في العمارة (المورية والعربية) للعصر الوسيط على المثل القياسية الهندسية المطروحة في فن العمارة اليونانية الكلاسيكية . وتجلي في المناظر الطبيعية لماريلا كل تنوع أشكال العمارة الشرقية ، فنراه في لوحة (« شارع في القاهرة » محفوظة في الارميتاج ، لينينغراد) يسعى إلى تكييف الصورة المعمارية الشرقية في وحدة بنائية متناسقة ومتكاملة

تشمل أشكالاً معمارية شتى (تشبه من حيث البنية إلى حد كبير المناظر الطبيعية للمدن الهولندية في القرن السابع عشر) وتجسد الأبنية المعمارية الزقاق الضيق الممتد نحو العمق ، والذي تبعث الحياة فيه أشكال البشر والحيوانات المتوزعة في مجموعات . ويستخدم الفنان « النمذجة » بالضوء والظلال ، بغية إبراز العمارة العربية الإسلامية مع منارة المسجد الشاذلي والمبينة وفق الطراز الفاطمي . والزوايا التي انتقاهما الفنان واتجاه أشعة الشمس يتيحان للبصر الاحاطة بالمجموعة المتناسقة من الأبنية المعمارية . ويفضل هذه الانارة تنبجس بدقة التفاصيل الفخمة والزخارف والحفر الجميل على الحجر . ويؤكد التضاد بين الضوء والظل ضخامة المبنى الرئيسي وكماله التشكيلي بابراره وسط الأبنية الثانية .

ويبنى ماريلا فراغ اللوحة في العمق مستخدماً مبادئ الديكورات المسرحية المألوفة لديه . فالزقاق لا يختفي في رحاب الأفق ، بل يغلق « بخلفية » من جدران البيوت المتقاربة . وتكشف مهارة ماريلا في رسم بعض التفاصيل ما يتمتع به من حس معماري معين ، والتناسب في الفن المعماري . كما أن المشريات المتدلية من اليسار واليمين في الشارع لا تتحدث الانطباع بوجود وحدة تركيبية في المنظر الطبيعي . ورهافة حس الفنان بادر التفاصيل المعمارية وعناصر الزخرفة وبناء طوب الجدران لا تجعل المنظر الطبيعي جافاً ، بل بالعكس ، تكسبه غموض المدينة الشرقية بشبكة من الشوارع والأزقة والشرفات الخشبية ، المتدلية فوق الشارع ، والعمارة الجميلة .

ولاشاعة الحيوية في منظر المدينة وتنويعه يدخل الرسام في اللوحة أشكال أشجار النخيل الباسقة ، والجمال المتهايدة باعتزاز ، وجملة من التفاصيل المنزلية مثل : وعاء نحاسي مزخرف في الركن الأيسر للوحة والأقمشة المعلقة في الشرفة والأثاث الموضوع في الشارع وغير ذلك . وجميع هذه التفاصيل التي قد تبدو « نافلة » للوهلة الأولى تمارس وظيفتها الخاصة بها في منظر المدينة . ويبدو كما لو أنها تصور المبدأ الرومانسي لتوليف الفنون وتوافق العمارة والإنسان والنباتات وأعمال الفنون التطبيقية والطبيعة وتلاحمها في وحدة منسجمة تعبر عن الفكرة الفلسفية لوحدة الهارمونية الكونية .

ويبرز الفنان عن طريق التدرجات اللونية الدقيقة جدا القسم الأيمن من الشارع ، حيث تقوم أكثر المنشآت المعمارية أهمية ، وتوسم ، « البقع » الشمسية على الأرض وجدران البيوت فتمنح السكون والاستقرار ، وتكسب شوارع المدينة الحركة ، والتفاعل الديناميكي مع الأشياء الكائنة في مقدمة المشهد . وتبدو الأشكال المعمارية بمثابة موضوع غريب وجذاب .

ويارس الضوء دورا كبيرا حيث يكسب التلاوين سمات تغير الجو نوعا ما . ويعطي بواسطة إيقاعات الضوء حتى عنصر الزمن ، ووتيرة الحياة في الشرق . وتتنير الشمس (وتنمذج) . فهي لاتساعد فقط على تكوين جو مشبع بالانفعالية والطمأنينة ، بل يبدو كما لو أنه يتنشق في داخل كل « لطفة » لونية ، مكسبا اياها نوراينة نادرة المثال . ويتحد البشر والحيوانات والنباتات والأبنية المعمارية في حزمة من نور الشمس ككل واحد .

وأظهر الفنان مصداقية لانظير لها في لوحته « مشهد من ميدان في القاهرة » . وتبدو فيه بيوت شرقية نموذجية تزينها الزخارف المحفورة الظرفية ، والمنارات الباسقة المخرمة ، متعالية إلى عنان السماء ، مما يساعد الفنان على أن يحقق في تركيب المنظر اندماج الواقع والخيال ، وشاعرية حياة المدينة وواقعه اليومي . فضلا عن أن المعالجة اللونية في اللوحة رائعة : فالسواء الزرقاء الصافية ذات غيوم متفرقة ، مفعمة بجفاف الهواء ، والأشجار العملاقة التي يبدو وكأنها « تمر » عبر الضباب القافض المائل إلى الاصفرار ، وهي تدل على الحرارة الاستوائية . ويظهر الفنان لأول مرة زمنا معينا ووضعنا معينا للطبيعة : الهدوء عند الظهيرة القافضة ، وأبخرة الجو في مصر ، وأقصى التضادات الضوئية ، حين لاتهب نسمة ريع ، ويسود السكون في شوارع المدينة الشرقية التي تكون غاصة بالحركة في الساعات الأخرى من اليوم . وتدرجات الألوان الدافئة الشاردة تصور وضع الطبيعة المتغير باستمرار في هذا الجزء من الشرق الأوسط . وكتب ماريليا يقول : « ترى حدة التضادات بجلاء في القاهرة بالذات . فهناك يذوب كل شيء في انسجام المنظر الغريب : الأضرحة والمساجد وبساتين النخيل . والنيل الذي يبعث بألقه الحياة في الصحراء ، والأنباط المتعددة للأبنية السوداء والصفراء

والبيضاء والرمادية ، والازقة الضيقة ، حيث يحتشد الناس . . . وتستقر ذرات
رمالها فوق آلاف وآلاف المآذن ، المكسية بزخارف إسلامية (أرابسك)
دقيقة ، وأروقعتها مبنية بحذق ، كما أنها نفسها تبدو كأشجار النخيل في البساتين .
ويحفر هذا المنظر المدهش حمة الفنان » (٨٣) .

وعرض ماريليا في صالون عام ١٨٣٥ لوحتان مصريتان هما : « ذكريات عن
رشيد » و « منظر ضريح الشيخ عبد النجار في الأرياف بالوجه القبلي » وعقب
ستين شاهد الجمهور لوحة مماثلة أخرى هي « مشهد ضريح الشيخ أبو مندور
بالقرب من رشيد » . ويمكن أن تنسب لوحات ماريليا هذا عن حق إلى صنف
لوحات « الخرائب المتسمة بالحنين إلى الماضي » . وبمواجهة فناء الوجود الإنساني
بالنصب التذكارية الرامزة إلى الخلود إن عبادة « الأضرحة » و « المقابر » في عصر
الرومانسية قد اكتسب مجددا الأهمية ذاتها التي كانت تنصف بها في القرون
الوسطى في الشرق حين « كانت عبادة الأسلاف التي مارست دورا كبيرا في
الحياة ، ترتبط بموقف البشر من الزمن . وقد وجدت هذه العبادة في الشرق
حيث كانت تنقل الأسماء ضمن سلالة واحدة ، ويتم معها أيضا انتقال
الخصال الشخصية لحاملها » (٨٤) . وتكرار الماضي ، وتشخيصه في الإنسان الذي
يعيش في الحاضر والمستقبل ، لها علاقة بصيانة ذكرى الآباء والاجداد . وكانت
المدافن والمقابر توجد في الشرق الإسلامي منذ القرون الوسطى جنباً إلى جنب مع
مباني العبادة (المساجد والحسينيات) في المدينة أو في القرية . وهي تجسيد لمبدأ
التقارب بين العالمين (عالم الدنيا وعالم الآخرة ، العالم الألهي ، والعالم الإنساني) .
إن مبدأ قيام المقابر قرب بيوت العبادة ، من مبادئ القرون الوسطى سواء في
الشرق أو الغرب (قيام المقابر قرب الكنائس) . وهو تعبير عن وحدة الزمن ،
الذي يخضع فيه الحاضر والمستقبل (الآخرة) لسلطة الماضي . كما أن فكرة الزوال
والفناء والخضوع التام لإرادة الله ومشيته كانت تتحكم في مصير الإنسان المؤمن
في العصر الوسيط ، الذي ينظر إلى الدنيا على أنها فترة انتقالية إلى الآخرة إلى العالم
الأبدى . واستمرار هذه المبادئ في الشرق حتى القرن التاسع عشر (بينما تخلت
عنها أوربا بفعل التطور الحضاري) جعل ظاهرة « المقابر » و « الأضرحة » تقع في

حيز اهتمام الفنانين الأوروبيين . لذلك نجد أن معظم الرومانسيين (ديلاكروا ديكان ، فريير ، فرومستان ، شاسريو وغيرهم) يسجلونها كاحدى المظاهر المميزة للبيئة والبيكولوجيا الشرقيتين . وهي تتضمن إلى حد ما إشارة إلى وجود الإنسان الشرقي « خارج الزمان » العصري على العكس من زمن الإنسان الغربي السريع التأقلم والجريان ، ولید اللحظة القصيرة و « الآن » الذي لارجعة فيه . كما أن فكرة الأضرحة تشير في الوقت ذاته إلى العاطفية والانفعالية للإنسان الشرقي الذي يجد صعوبة هائلة في التأقلم مع « غياب » الأحباب . وليس من قبيل الصدفة أن يكون « الرثاء » في الشعر الإسلامي (العربي والفارسي والأندلسي والهندي) قد شكل أحد أنواع الشعر الرئيسية . وهو فن قائم بنفسه يعكس فلسفة الروح الإنسانية في علاقة جدلية بين الماضي والحاضر ، الفاني والأبدى التي تتركز حول مبدأ القدرية وفكرة الفناء والزوال . من هنا يبرز دور الشرقي العاطفي الذي يدخل في تراجيديا الموت دخولا طوعا وكليا ، وينتج معاناة إنسانية هي صفو الابداع الفني . ويبدو أن ماريلا من خلال معاشته للبيئة الشرقية لفترة طويلة ، تمكن من التقاط بنية العالم الروحي الشرقي عبر فنونه . فالفن فلسفة حياة . كما أن الفن نتاج روحي للشعب . وحين أخذ ماريلا يرسم « الخرائب » والأضرحة ، إنها كان يتحسس بلامراء سيطرة مفهوم « الزماني » في حياة الشرقي ، والاحساس الشمولي بالحاضر ، الذي يجعل ايقاع الحياة بطيئا . ففي لوحة « منظر ضريح الشيخ أبو مندور » جمعت شاعرية الشرق الرومانسية بأسرها . فتبدو أشجار النخيل المشوقة مغمورة بضوء الشمس إلى جانب أشجار البلوط ، ويشبه سعفها واغصانها النجوم الهائمة الغريبة في قبة السماء . إن النخل رمز الشرق تاريخيا في الفن الأوروبي ، غير أن الرومانسيين منحوا النخل بُعداً اجتماعي - الجمالي . فبات رمز الأمل في الصحراء ، ورمز الخلود قرب القبور ، وهو حارس العربي من قيظ الشمس وبنيت كالمنازة في الصحراء تقيه من الجوع ، ويحرم رفاته في الممات . وقد أعجب الرومانسيين بتمرده على الصحراء بامتشاق جذعه عاموديا بعكس صفحة الرمال الأفقية . وبتمرده على الفناء يعيشه طويلا شأنه شأن الاطلال

والأضرحة . فيبدو في لوحاتهم وكأنه رمز الطبيعة الذي يقاوم زحف الزمن ،
والانصياع للمقدر ، وفناء الإنسان في وجوده الأرضي .

لقد أشرنا آنفاً إلى الأهمية الكبيرة التي اتسم بها في الرومانسية فن رسم
« الاطلال » أو « الخرائب » ، التي تغني بها في أعمالهم كل من شاتوبريان وهيغو
وغيرهم . وقد جعل ماريلا هذا الفن يتسم بالانفعال والاحساس . واكسبه
الهيئة البطولية والشاعرية . وغالباً ما كانت الملحمية تتحقق في لوحاته عن طريق
الشفافية وتمسك الأنفاس الحية للطبيعة والعمارة . ولا يكتفي ماريلا فقط
بتثبيت أدق تفاصيل الخرائب الشهيرة ، بل يقابل مفهوم « الماضي بالحاضر » ،
ويصور كما في لوحات « خرائب بعلبك » و « خرائب مسجد الحاكم في القاهرة »
(١٨٤٠) ، اللوفر) فضاء معمارياً كبيراً مع منظر المدينة البادية من بعيد .
ويشكل أساس البنية التركيبية للوحة : التضاد بين الجزئين الأمامي والخلفي وهو
يشد في الثقل اللونية من الأصفر والرمادي والبني في الجزء الأمامي إلى الفضي
الرمادي والبنفسجي الفاتح في الأبنية البعيدة لمدينة القاهرة بقلاعها ومساجدها
في « لوحة خرائب مسجد الحاكم في القاهرة » .

إذ يحاول التركيز في تركيب اللوحة على ركنها الأيسر (بقايا منارة المسجد
والجدران والأعمدة الضخمة) ويعبر الاهتمام الرئيسي إلى الأسوار الهائلة ، فيظهر
أن البطل الرئيسي للوحة هو الأثر المعماري ، وليس حفنة من الأفراد ، الذين
توقفوا للاستجمام بالقرب من هذه الخرائب الجبارة . وتهيمن على تركيب اللوحة
العضوية العامة ، الساء المترامية الأطراف ذات التدرجات اللونية الكثيرة : من
الأزرق الساوي إلى الأزرق الفاتح الذي تحول إلى الأبيض تقريباً في الأفق .
والمنظر الطبيعي الذي يسحر الناظرين بشاعريته الرقيقة في إظهار النهار
الشمس ، والسكون التأملي ، وهدوء الصحراء والإيقاع البطيء لحركة الأفراد ،
الذين يستجمون في ظلال الخرائب إلى جانب جماعهم . إن التلاوين الدافئة
الشفافة الخفيفة ، مع الانتقال الدقيق للغاية من الفاتح إلى القاتم ، تخلق
الوحدة اللونية للوحة ، وفي الوقت نفسه تتجاوب مع الألوان الحقيقية للمنظر
الطبيعي المصري . فيولد لون الخرائب والأرياء والجبال والتربة صلة قرابة داخلية

بين الطبيعة والبشر القاطنين فيها . كما أن تلاعب الضوء والظلال والألوان الصفراء الفاقعة ، والضربات الشفافة المكتنزة ذات العمق اللوني والمميزة للماريل ، والتي تحول رمال الصحراء إلى ما يشبه ذرات الذهب ، التي تتألق تحت الأقدام ، فتكسب تركيب اللوحة سحرا خاصا وشاعرية دافئة .

ومثل لوحة « خرائب مسجد الحاكم في القاهرة » نقله إلى مرحلة جديدة نوعيا من تطور النظرة الفنية لعالم الشرق ، حين يكف المنظر الطبيعي الشرقي عن أن يكون رفيعا ومعما . ويدرك الفنانون أن قيمة منظرهم الطبيعي الإستشراقي تكمن في تغيراته وغنى الألوان وبهائها .

ولقد أتاح للفنان موقفه الفردي من الشرق إحلال الانسجام بين عالمه الداخلي وعالم الطبيعة الشرقية . « إن المنظر الطبيعي هو حالة الروح ، ويعجب من يقرأه حين يكتشف التشابه في كل جزء »^(٨٣) وأتاح طاريل موقفه من الشرق ومن مصر ، ضمنا . أن يرى في وجوه المصريين انعكاسا لكآبة نفسه الروحية وحياته المثالية ، التي تشكل مادة احلامه المنشودة . وأصبحت أشجار النخيل والمساجد والرمال الذهبية والأزياء الشرقية والجبال - « ملوك الصحراء » الموضوع الرئيسي في المنظر الطبيعي الإستشراقي للفنان . وعندما أبدى ماريل اهتماما خاصا بمناخ الشرق ودوره في عكس أشعة الشمس ، ووضع الجو بما فيه الضوء والهواء ، فإنه اكسب لوحاته من المناظر الطبيعية مسحة خاصة ، كما لا يمكن للمرء ان يخلط بين مناظره « المصرية » البحتة مع أية مناظر طبيعية أخرى . والأكثر من ذلك يعبر ماريل الاهتمام إلى تدقيق فعل الزمن من السنة وحتى الوقت اليومي في المناظر الطبيعية المتعلقة بالطبيعة في مصر . فهو يرسم المنظر الطبيعي الواحد في مراحل متعددة من فصول السنة ومن ساعات النهار لكي يتمكن من التقاط صدق أنفاس الفصول والمناخ في حركة الطبيعة .

ولنبحث على سبيل المثال في لوحتين للفنان هما : « ضفة النيل » (١٨٣١ - ١٨٣٣) (متحف الأرميتاج بلينينغراد) و « بني سويف على النيل » (مجموعة ويليس ، لندن) . فالمشهد واحد تقريبا ، يصور ضفاف النيل . (ولابد من الإشارة إلى أنه بعد أن نشر فيفان دينون أعماله صارت المواضيع المصرية غالبا ما

تصور في أعمال الغرافيك والليثوغراف ، أما في التصوير الزيتي فلم تظهر إلا عند ماريلا بطابعها المصري (البحث) . فالنيل يرمز بالنسبة للمصريين إلى الحياة والرخاء . وكان المصريون يعتقدون على هذا النهر أمانهم وآمالهم ويفضلون العيش على امتداد ضفافه . كما جذب الفنان الروماني مشهد الصحراء الخالية المتراصة الأطراف مع أشجار النخيل السامقة ومياه النيل الشفافة المائلة للاصفرار الذي يولد خواطر عميقة . وتبدو الطبيعة فيه بذاتها لوحة غريبة مبتكرة واصيلة . ويظهر ماريلا في اللوحة المعروضة في الارميناج رحابة التركيبة البنائية التي يندمج فيها الضوء والهواء والانسجام الذي يربط الإنسان بالطبيعة . وأشكال البشر العاملين في الجزء الأمامي للوحة ترفع المشاهد على تذكر بعض لوحات المناظر الطبيعية الهولندية في القرن السابع عشر . فتبدو مياه النيل المتألقة بدون اتجاه محدد ، وتحيطها الرمال من الجانبين . وتقوم على الضفاف مجددا أشجار النخيل الهيفاء ، ويعمل إلى جانب البشر الجممل المألوف بقدر لا يقل عن النخيل ، بالنسبة للمناظر الطبيعية الشرقية . وتبني تركيبة اللوحة عمليا بدون خطوط عامودي ، ولا تستثنى من ذلك سوى أشجار النخيل في الجزء الأيسر من اللوحة التي تنافس السماء والأفق . ويتحسس الإنسان (الروماني) في هذه الصحراء العارية ، في الرحاب الفسيحة نفسه قريبة أكثر من الخلود ومن الفضاء وعوالم النجوم . ويميسوره هناك البقاء فترة طويلة وحيدا مع نفسه وأن يكون بشخصه نفسه . لكن الذكريات فقط تضيء على هذا السكون مسحة من الحزن .

لقد توغل ماريلا في روح مصر ، وفي مملكة الضوء واللون ، إلى حد استطاع به اظهار درجات العمق اللوني ، والتأثيرات الضوئية والتدرجات اللونية الشفافة ، وتقلبات اللون في ألوان السماء والماء والرمال بصورة متناعمة خاصة . وحين صور ماريلا النخيل حدد بدقة الوقت من العام . وحيث ما برحت متدلية من النخيل أعذاق البلح الناضج . ولكل شيء نكهته الخاصة حيث يغمر نور الشمس المكان بأجمعه . علما باننا لا نرى هنا التجسيد المركز لشدة الضوء ، كما في « خرائب مسجد الحاكم » أو في « شارع في القاهرة » ، بل تم توزيعه على كل سطح اللوحة . ويبدو حيويا وبخاصة المشهد في مقدمة اللوحة ، حيث احتشدت الألوان الحمراء والخضراء والقائمة (السوداء) .

وفي اللوحة الثانية التي تصور ضفاف النيل أيضا (مجموعة وللأس) يرسم ماريلا وقتا آخر من العام ، وساعة أخرى من النهار . وتدل على هذا أيضا المعالجة اللونية ، وعدة عناصر في المشهد (ويتضمن ذلك أشجار النخيل بعد جني المحصول منها ، مما يدل على أن الوقت قريب من الخريف) . ويبدو كما لو أن ماريلا يسير في هاتين اللوحتين على هدي دعوة شاتويريان الذي كتب يقول : « لو أخذنا سهلين منبسطين يشبه أحدهما الآخر كثيرا ، بينما يقع أحدهما في الشمال والآخر في الجنوب ، فإن إنارتها في أوقات النهار المختلفة ، وتدرجات الضوء ، فيها ، والانطباعات المعنوية تجعل هذين المشهدين المتماثلين من الطبيعة غير متشابهين على الإطلاق » . (٨٦) ودعا شاتويريان الرسامين في «رسائل من انكلترا - حيث كان المقصود به هذا المنظر الطبيعي بالذات - إلى إيلاء الاهتمام الأولي إلى تصوير السماء ، لأن السماء بالذات - هي أهم جزء بنائي في لوحة المنظر الطبيعي . فالسما في أعمال ماريلا ، وخصوصا لوحاته الصحراوية ، تعتبر بمثابة ضابط الإيقاع اللوني في تركيب البناء العضوي العام للمنظر الطبيعي يضبط بواسطتها التوزيع الرئيسي في المعالجات اللونية للوحة .

لقد صور ماريلا في الثلاثينيات العديد من لوحات المنظر الطبيعي المعماري «ساحة الأزبكية في القاهرة» ، «مقهى في بولاق» ، «مسجد باب الوزير» ، و«منظر من بولاق» معظم هذه اللوحات تقوم على أساس التوليف بين الطبيعة، والثقافة ، والبيكولوجيا في وحدة متسقة . ويعتبر ماريلا من رواد المنظر الطبيعي الإستشراقي الذي أدخل العمارة الإسلامية بوصفها نشاطا روحيا لشعوب الشرق وإن كان ماريلا قد طور ما بدأه فنانون عصر النهضة والباروك في تصوير المنظر الطبيعي غير أن مصادره الأولى كانت بلا شك أعمال فناني رحلة بونابارت على مصر (فيفان دينون وكتاب « وصف مصر ») وكذلك كتاب المهندس المعماري كوست (تلميذ ليدو) الذي زار مصر عام ١٨١٧ بصحبة عالم الجغرافيا جيمور ، ونتيجة رحلته هذه صَدَرَ كتابه المصور وألبومه الشهير (العمارة العربية ونصبها في القاهرة ، تخطيطات وصور ما بين عام ١٨١٨ - ١٨٢٦) الذي صدر عام ١٨٢٩ في باريس . ومن المحتمل أن يكون ماريلا قد استند إلى هذا الكتاب

في نقل تفاصيل الزخرفة وتحديد الأساليب المعمارية الإسلامية في مصر . ففي لوحته « منظر من بولاق » يبدو تأثير ماريلا بصور لوحات فيفان دينون من كتابه عن مصر ، وكذلك بصور ألجوم كوست . وبخاصة تصوير المآذن والجوامع في علاقة عضوية بالمناخ والطبيعة للصحراوية ، ونمط حياة الإنسان حيث بثبت مبدأ نظرية المناخ ، ونظرية التضاد في الأبعاد والخطوط . إن المرحلة الأخيرة من إبداع ماريلا في نهاية الثلاثينيات وبداية الأربعينيات شهدت تغيراً جذرياً في رؤيته للمنظر الطبيعي بشكل عام . في هذه الفترة من تاريخ فن التصوير الفرنسي ازدهرت إلى حد كبير نزعة تصوير الطبيعة الخالصة (الأشجار ، الغابات ، الأحراج ، الوديان) وكان رواها من ممثلي مدرسة الباريزون والمدرسة الإيطالية التي مثلها فنان المنظر الطبيعي الشهير كورو .

وقد أفلح فنانوها عن تصوير إضافات على منظر الطبيعة من حيوان وإنسان وعمارة . وحاول ماريلا بدوره السير مع التيار السائد في المنظر الغربي الفرنسي باقلاعه في مناظره الإستشراقية عن المناظر الصحراوية والمعمارية ومناظر الخرائب . أي باختصاص الطبيعة الشرقية لمقاييس المنظر الطبيعي الأوربي السائد . فأنجز عدداً من اللوحات وفق مبدأ « عبادة الشجر » الذي نادى به جماعة الباريزونيين ابتعد فيها عن طابعه الخاص والطابع المميز للطبيعة الشرقية . وبدأت فيها لوحاته مثل « منظر مصري » (متحف ديجون ، فرنسا) و « منظر مصري » ، بيرغوان كليومون - فيران ، فرنسا) عبارة عن مناظر طبيعية قريبة من طبيعة الغرب أكثر من الشرق . ففي « منظر مصري » يحل تركيب بناء اللوحة أمام شجرات ثلاث فقط تشبه السنديان ، وفي « منظر من القاهرة » يصور ضفة من نهر النيل تغص بصف طويل من شجر السنديان أيضاً ، بينما تظهر مآذن جوامع القاهرة في الجهة اليسرى من اللوحة . وتحفة هذا الاتجاه في المنظر الطبيعي لدى ماريلا تعتبر لوحة (« منظر مصري » ، متحف بورغون) . يصور فيها شاعراً رومانسياً في خلوة ساحرة مع الطبيعة لحظة مغيب الشمس ، وهجوم جحافل الظلام فتظهر صفحة النيل ذهبية البريق ، وخطت منائر الجوامع انعكاسات صورها على صفحة الماء ، بينما تحاصر النهر والشاعر الأغصان

الوارفة من كل الجهات . وهذا المنظر المثالي الطابع برومانسيته ، إنما يدل على الشعاعية الرفيعة التي يتمتع بها الفنان نفسه ويحاول أن يسبغها على طبيعة الشرق بشفاافية وموسيقى لونية داخلية ترتقى بطبيعة الشرق إلى النموذج في المثالية الرومانسية . كما أنه يحمل طابع الرؤية الذاتية للطبيعة ، والعلاقة المتفردة بالمنظر الطبيعي بعكس مزاج الإنسان على هيئة الطبيعة ، وعكس الطبيعة على مزاج الإنسان ، أي وضعهما في حالة تماثل وذويان الواحد في الآخر . إن المنظر الطبيعي الإشتراقي في إبداع الفنان ماريلا قد قدم للفن الفرنسي « أصالة روح » الطبيعة الشرقية من ذويان الإنسان بالطبيعة ، وأثر المناخ على الأخلاق والفنون (العمارة بشكل أساسي) ، فبات الشرق « الملون » عبارة عن موديل للعالم الرومانسي للفنان سواء في رموزه ، وإجاءاته ، وإشارات ، ودلالاته التي أدخلها حين اللوحة (الإنسان ، والنبات ، والحیوان ، والعمارة والمناخ) .

لم يعرف الفن الفرنسي قبل ماريلا روحية الطبيعة الشرقية ، فهو أول من صور فضاء الصحراء وجمالها ، وتعبير العمارة العربية الإسلامية ، وهو أول من التقط اللون المحلي خصوصاً الضياء في الطبيعة الشرقية ، إن تغلغل ماريلا في طبيعة الشرق ، جعله مندجاً فيها إلى حد يصعب معه سلخ الواحد من الآخر . فمشاعره الذاتية أضفت على فن الطبيعة الشرقية مسحة رومانسية جذابة ومؤثرة . وهو الذي أحب الشرق وانطلق من الشرق ومات مبكراً بسبب مرض التقيط من الشرق ، فالشرق بدايته ونهايته ، وقد صورته وفقاً لرؤيته واحتمل بسبب ذلك مشقة « التحريم » الذي رمت به الأكاديمية حتى آخر أيام حياته عندما تدخل صديقه الشاعر بروسبير مريميه وانتزع له من الأكاديمية جائزة لكي يعيش منها على فراش المرض (توفي شاباً عن ٣٧ عاماً) ولم يوف حقه في الأوساط الرسمية وبقيت أعماله في طي النسيان حتى السنوات الأخيرة من هذا القرن حيث عاد يلعب اسمه بلمعان نزع الإشتراق في العقدين الأخيرين في أوروبا وأمريكا .

لاشك أن ازدهار فن المنظر الطبيعي ونظرية اللون في أواسط القرن التاسع عشر دفع بالعديد من الفنانين « الصغار » و « المغمورين » نحو تصوير المنظر الطبيعي الشرقي بوصفه قادراً على جذب المشاهد الفرنسي بغرابته ، وألوانه ،

ودفع وحيوية طبيعته القابلة للنطق برموز الروح المتعطشة إلى السكينة .
وقد ظهرت في الثلاثينيات مجموعة من الفنانين الذين رافقوا حملة الجزائر ، أو زاروا بلدان الهلال الخصيب ، فصوروا معالمها الطبوغرافية والمعمارية . والطبيعة بلوحات متعددة ومتنوعة بأطرها الأسلوبية والجمالية . غير أن أعمال هؤلاء الفنانين لم تلفت نظر المشاهد الفرنسي في الصالونات الرسمية آنذاك . أولا لكثرتها ، وثانيا لتوقعها في قوالب أيقونوغرافية ثابتة جعلتها تبدو تكرارية ، واستعراضية .

فالمنظر الطبيعي وفق المفهوم الرومانسي هو تصوير « احساس » ما بطبيعة ما أي نقل الحالة الروحية التي تبعثها الطبيعة في نفس الإنسان ومحاولة تثبيت حالة التماثل الروحي بين بنية النفس الإنسانية وبنية الطبيعة الكونية . ويعتبر الذوبان في الطبيعة مطلبا رومانسيا رئيسا بغية التقاط بناها الداخلية ومعاشتها من أجل إعادة خلقها في لوحة هي هارموني متسق بين « الأنا » والطبيعة .

إن الفنانين الرومانسين المغمورين الذين زاروا الشرق لم يضيفوا للمنظر الطبيعي الشرقي رموزا أو تقنية جديدة ، فبقى استراقهم سجين الأطر والقوالب الأيقونوغرافية التقليدية . ومما نبغي الإشارة إليه أن أعمال هؤلاء الفنانين المغمورين ، قد حفظت لنا الصورة الشرقية للطبيعة والعمارة والإنسان التي ميزت القرن التاسع عشر ، ونقلت إلينا إلى حد كبير الهيئة أو الصور الخارجية التي كانت عليها بلادنا وشعوبنا في القرن الماضي . ونحن ندين هؤلاء الفنانين لأنهم سجلوا لنا حقبة من تاريخنا الاجتماعي والطبيعي في صور مشرقة بالضوء واللون ، ومتألقة بأنافة الاختيارات التي وقعت عليها أعين الفنانين الرحالة الذين طالما زينوا صور بيتنا بعوالمهم الجمالية الغنية ، وأبرزوا فيها عوالمنا الجمالية الغامضة والسرية والتي لم نكتشفها أو حتى لم نحاول الوقوف عندها لكونها صورا ومظاهر حياتية وبيئة عادية ويومية . بينما رأي فيها الأوروبي سحر أرواحنا ، ورفعة ذوقنا الجمالي والأخلاقي . نذكر من هؤلاء الفنانين الفنان اديبان دوزا (١٨٠٨ - ١٨٦٨) الذي رافق البارون تايلور (هاوي جمع التحف الفنية) إلى الشرق وخصوصا مصر لاقناع محمد علي باشا بالسماح له بنقل مسلة الأقصر إلى

فرنسا^(٨٧) . وقد زار دوزا سيناء ومصر العليا وترك لوحة شهيرة (« دير القديسة كاترين في جبل سيناء » ، ١٨٤٥ ، متحف اللوفر ، باريس) . وقد طبع كتابه عن هذه الرحلة عام ١٨٣٩ باسم « خمسة عشر يوما في سيناء »^(٨٨) ، بالاشتراك مع الأديب الكسندر دوما . وقد تخللتها رسومه التي بقيت عبارة عن وثائق تاريخية عن العمارة الشرقية بمختلف حقبيها ومدارسها . وفي عام ١٨٣٩ زار الجزائر في إطار بعثة فرنسية لإنشاء سكك الحديد ، كانت نتيجتها العديد من اللوحات التسجيلية لمناظر طبيعية جزائرية . أما الفنان تيودور فرير فقد ارتبطت لوحاته الإستشراقية بفلسطين . فكما ارتبط ديلاكروا بالمغرب ، وماريلا بمصر ، وديكان بتركيا - فإن تيودور فرير خلد المناظر الطبيعية ، والآثار المعمارية ، والهينة البانورامية لفلسطين والقدس ويافا ، وحيفا ، وجبل الزيتون . وأهم لوحاته « قُلَّةُ في الصحراء » (متحف غاليري ، لندن) التي تنبثق منها محاولة انطباعية في المنظر الشرقي من حيث رصد حركة الضوء واللون ، ومن حيث ضربة الريشة العريضة المشبعة بالضوء . أما لوحته الثانية « منظر من شمالي القدس » (متحف غاليري ، لندن) فقد تمكن الفنان فرير من إعطاء المنظر الطبيعي الفلسطيني مسحة المحلية التاريخية ، وتميز لون الأرض المغبرة (المائلة إلى الصفرة الباهتة التي توشح شجر الزيتون بغلالة شفافة من غبار . وفي لوحته « صباح في قفطة » ، متحف غاليري) يظهر لون الصباح بضوء الشمس الذي يخلق من الأشياء لونها الحي . أما في لوحته « خيمة بدو على جبل الزيتون في القدس » (متحف غاليري ، لندن) فتظهر أرض فلسطين في صورة تاريخية مرتبطة بمرمz الزيتون . وفي ساعة أفول الشمس التي تطرح أشعتها خلال موكبها على التلال والهضاب الجرداء إلا من شجر الزيتون الذي يقاوم الطبيعة والجفاف باخضرار الدائم .

يتميز المنظر الطبيعي الفلسطيني في لوحات فوير ، بحيوية وانفتاح بانورامي واسع يشمل معالم طبيعية متعددة من صور القدس ، والجبال ، والهضاب وغابات الزيتون ، وقوافل التجارة ومضارب البدو . والموضوع الرئيسي لمعظم مناظره الشرقية يقوم على توليف العناصر الايقونوغرافية الطبيعية للشرق وفلسطين

بخاصة (جامع الأقصى ، جبل الزيتون ، خيم البدو ، قوافل التجار والحجاج) . ففي إطار بناء تركيب اللوحة الواحدة يحاول الفنان اعطاء صورة مكتملة ومتناسقة للحالة الطوبوغرافية دون الغوص في التفاصيل الاثنية للسكان ، لذلك اتسمت مناظره الفلسطينية بالبانوراما التصويرية والتعبيرية على السواء . ففي الجزء الأمامي من اللوحة يصور دائما العرب في أزيائهم الفلسطينية التقليدية ، والجبال . وفي الجزء الأوسطي تظهر دائما التلال التي تزينها أشجار الزيتون ، أما الجزء الخلفي فهو يظهر دائما الصورة المعمارية الشاملة لمدينة القدس بآذن جوامعها (وبخاصة قبة الصخرة) والتي تبدو بارزة بشكل دائم لقد زار فوير مصر عام ١٨٥١ وكان يملك مرسا خاصا به في القاهرة وترك لوحات عديدة عن هذه الفترة من إقامته في الشرق غير أنها تحمل سمات الواقعية والانطباعية في أسلوبها . لذا ارتأينا ان لا نتطرق إليها في بحثنا عن الإستشراق الرومانسي .

إضافة إلى هذين الفنانين من الضروري ذكر الفنان نرسييس برشير في لوحته الشهيرة (عمود هيبون ، في القسطنطينية ١٨٥٥ ، مجموعة خاصة ، باريس) وكذلك أعمال الفنانين ليسور وفلاندين وويلد عن مناظر الجزائر الطبيعية ، والفنان هيلير الذي أصيب بالعمى أثناء رحلته إلى مصر ولبنان . ولوحات الفنان ديودون والفنان فيلكس زيسم وغيرهم من الفنانين الذين برزوا عمليا في ظل المدرسة الرومانسية غير أنهم لم يهتموا إليها ، بل توزع أسلوبهم ما بين الصالونية والواقعية والانطباعية في أواسط القرن التاسع عشر . لذا تنبغي دراسة أعمالهم كل على حدة وليس في إطار الحركة الرومانسية التي تجميعها منظومة فكرية - جمالية محددة .

هوراس قيرنيه والإستشراق الإستعماري :

إن الغزو الإستعماري الفرنسي للجزائر قد فتح عالم الجزائر أمام الفنانين . وقد رافق الحملة الفرنسية عام ١٨٣٠ عدد من فناني فرنسا المغتصرين وأنصاف المهووبين جريا على تقليد حملة بوناپارت على مصر .

ومن بواعث توجه الكثير من الرومانسيين « الصغار » إلى الجزائر في الثلاثينيات ازدياد اهتمام البرجوازية الفرنسية بمصالحها خارج نطاق الأرض الفرنسية الذي دفع باتجاه ازدياد الطلب على تصوير المشاهد الجزائرية . وغدت الجزائر بمثابة « موضة » للعسكريين وأصحاب المصارف والبرجوازيين الصغار . وكانت البرجوازية الفرنسية تبحث في المواضيع الجزائرية عن « الأنا » القومية لها وتتحمس مجددا للاقتحار « الشوفيني » بعد انهيار طموحاتها النابليونية في الشرق . وسعى الجيش في الجزائر إلى التعويض عن خسائره وهزائمه في الشرق (مصر ، فلسطين) ، عن طريق توفير محفزات جديدة وأحاسيس جديدة للمجبروت القومي والمنفعة المادية في أن واحد .

فالمخيلة لدى هؤلاء « الرسامين » كانت تعني تشويه الحقيقة ، بما يناقض الواقع ، وبما يناقض مفهوم الرومانسية للفن الذي يقوم أساسا على الارتقاء بالواقع نحو الحلم ، والرائع ، والجميل ، والسامي ، انحصرت أعمال هؤلاء الرسامين بتكرار صور « المعارك » و « الحروب » التي كرسها فنانون عصر الإمبراطورية الأولى بعد فشل حملة بونابارت (انطوان غرو جيروديه ، غيرين ، ك. فرنية ، دي تويني ، وفرانك وغيرهم) ، من حيث بناء التركيب العضوي العام للوحة : الجزء الأمامي يمثل مسرحا للمعارك ، الجزء الخلفي يمثل الطبيعة الجزائرية المحلية ، ويبدو في كل المعارك انتصار الجندي الفرنسي دائما . أي تصوير واقع الحرب الفرنسية - الجزائرية كما يريتها القائمون على سير المعارك . وفي هذا نرى السبب الذي دفعنا لعدم إيلاء هؤلاء الفنانين الاهتمام النقدي - الفني .

أولا لبعد أعمالهم التي تصور الشرق عن الفن ، وتسخيرها للدعاية الإستعمارية الفرنسية ضد الشعب الجزائري وثانيا لضحالة المستوي الفني الذي يميز لوحات هؤلاء الفنانين الذين طواهم النسيان قبل تحرير الجزائر ، أي في القرن التاسع عشر فمن النادر حتى أن ترى أحدا من مؤرخي الفن الفرنسي (منذ أواسط القرن التاسع عشر وحتى العشرين) يأتي على ذكرهم أو يعتبرهم في عداد المدرسة الفنية الفرنسية للقرن التاسع عشر . وبما أن الفن في وظيفته الجمالية

يرتقي بالواقع نحو الأسمى ، ونحو الجميل فلا يمكن أن يكون الفنان فنانا حقيقيا بالفعل إن كان يؤدي الاستعمار الذي هو في جوهره ضد الفن وضد إنسانيته .

التحق بالجيش الفرنسي منذ الأيام الأولى للحرب « رسامون » كان يراد منهم تخليد الانتصارات والمعارك الفرنسية للارتقاء بها نحو التاريخية ، والتخليد « للمآثر » التي اجتريها الجيش الفرنسي ضد الشعب الجزائري . ورافق إيزابيه وقويني الجيش تنفيذاً لأوامر وزارة الأسطول البحري ، ثم انضم إليها لاحقا كل من غيرين وواشمت وفيليوتو ولاغلو ودي بولفيل . وطرح أمامهم مهمة واضحة هي أن يكونوا بمثابة « المؤرخين » للحملة ، وتصوير مشاهد المعارك الرئيسية . بيد أن أغليبتهم كانوا في أوقات « السلم » يارسون رسم المناظر الطبيعية ، ولهذا استغلوا الفرصة من أجل تصوير الطبيعة الجزائرية الغنية بمظاهر الغرابة و « البيتورسك » . الصحراء في الجنوب ، والجبال والسهول والبحر في الشمال . وكل مشهد من مشاهدا كان يثير فضولهم ويحذهم . فكان يجري طبع لوحاتهم بالليثوغراف لاصدارها في البومات ، ونشرها في الدوريات الفنية والسياسية . إن مهمة معظم هؤلاء الفنانين كانت تقوم على الدعاية للحملة الجزائرية في صفوف الشعب الفرنسي ، وتبجيل وتزوير « المعارك » التي كان يخوضها جيشهم ضد الشعب الجزائري بقيادة الأمير عبد القادر الجزائري (في صالون عام ١٨٣١ عرض لانغلوا لوحة « معركة سيد فريخ » وعرض جبير لوحة « قصف الجزائر » ، كما عرض غارنيريه وكريين لوحة معركة « نافارين » التي تصور معركة فرنسا مع الإمبراطورية العثمانية) . واقتصرت أعمال هؤلاء الرسامين على الأسلوب الوثائقي - التسجيلي الخالي من الإبداع ، أما المخيلة فكانت تستخدم دائما ضد الحقيقة في تصوير المعارك وتصوير الجندي الفرنسي متصرا دائما ، والجزائري في صورة « المهزوم » إلا أننا في دراستنا هذه سنضطر إلى أن نخصص للفنان هوراس فرنيه حيزا من التحليل بصفته « مؤرخ الجيش الفرنسي » ولكي نعرض مقارنة موضوعية بين الإستشراق الرومانسي الفني والإستشراق الرومانسي « المشوه » ، ارضاء للأمانة التاريخية التي يتوخاها البحث العلمي في دراسة أية ظاهرة مهما كان نوعها ومظهرها .

في عام ١٨٣٣ زار الجزائر كل من هوراس فرنيه ولبسور ووايلد . وبالرغم من أن فرنيه قد زار أيضا مصر وفلسطين وسورية ولبنان (وقد ترك كتابا حول انطباعاته ومذكراته يظهر فيها التقليد لمعانة ماريلا وجيرار دي نرفال في مصر ولبنان وفلسطين) لكنه لم يفلح في التوغل إلى جوهر الشرق ربما لكونه رجلا عسكريا يهوى ممارسة الرسم ^(٨٩) فقط . وفي عام ١٨٣٤ عرض هوراس فرنيه في الصالون الرسمي لوحة (« عربي يروي حكاية » أو « الراوي » ، ١٨٣٣ ، لندن مجموعة ويليس) ، يدور الحدث في اللوحة أمام خلفية الطبيعة الغناء : سفح جبل أخضر مع قطعان ماشية ، فتبدو القمم المائلة للزرق الصافية من بعيد . ويبدو حشد من العرب يجلسون القرفصاء في حالة اصغاء تام لرواية شيخ يرتدي « برنصا » تحت شجرة وارفة الظلال قد تنمو في الشرق أو في فرنسا . الأمر سيان نظرا للصعوبة تجديد الصبغة المحلية للمنظر الطبيعي المرسوم بمثالية والشبيه بمنابر الطبيعة الهولندية للقرنين السادس عشر والسابع عشر . ولا يميزها عنها سوى قافلة جمال تسير باتجاه المراعي والجبال الشاهقة ، وكأن الجمل خلق « ليتسلق » الجبال كقطعان الغنم والبقر الهولندية في خلفية اللوحة ، وثمة حسناء لعبو تحمل دورق ماء على كتفها وتستعرض قوامها بغاءة بالقرب من حشد الرجال الجالسين . إن هذه اللوحة التي حاول هوراس فرنيه أن يستجمع فيها كل معرفته الشرقية ومهارته الفنية ، تخلو من الطبيعة والعفوية التي اتسم بها استشرقا الرومانسيين من جيله . فضلا عن بعد المنظر الطبيعي عن روح الشرق ، وبعد الرجال المستمعين إلى الراوي ، والمرأة الحسناء بقرهم عن العفوية بأوضاعهم ونظرات أعينهم ، وحركاتهم المصطنعة ، حيث يظهر جميع أبطاله الشرقيين كما لو أنهم يمثلون على خشبة المسرح أو يقفون « كموديل » أمام الرسام . مستعدين مسبقا في الوقفة وإيماءات الوجه والزي . فأسلوب التصوير هذا يتميز بالتمتق والصقل ، ولا وجود لخصوصية الأداء بل يظهر بدلا منها أسلوب بلا وجهة ، فهو مزيج من الواقعية السردية في التفاصيل ، والنقل الدقيق للطبيعة ، ومحاولة إبراز النمذجية في الموديل نفسه إنه أسلوب « براق » وصالوني وقد أشار ناقد من نقاد فرنسا البارزين آنذاك إلى « أن هذا المشهد يمثل

بلا ريب صدى للذكريات عن الجزائر ، لكن هذه الذكريات سطحية مثل الأفكار الجالسة في رأس الرسام هوراس فيرنه « (٩٠) » .

ورغم كل محاولات هوراس فرنه لمنح الصورة الشرقية صبغتها المحلية عبر الأزياء ، والملاحم الاثينية ، والحيوانات ، ونمط الحياة (حياة البداوة ، وشرب القهوة ، ونقل الماء ، ورواية الحكايات ، وتصوير الأواني الشرقية والسجاد والأزياء) بأسلوب الأرابيسك لم يُفلت من الوقوع في دائرة المبالغة الترينينية السطحية والاستعراضية دون الغوص في عمق العالم الشرقي الداخلي ، مما يجعل كل تفاصيله الصحيحة شرقية بشكلها ، غير أن ادائها في شكل توفيفي جعلها تبدو قطعاً «متناثرة وكأنها بيت شيد من ورق اللعب » (٩١) .

وعملها كانت جميع لوحات هوراس فرنه الإستشراقية تتميز بقدر معين من تمثيل الحدث الشرقي التاريخي ففي لوحة « ثياب يوسف » يحاول فرنه تقليد فنانى اللوحة التاريخية الشرقية المستقاة من التوراة والإنجيل . فأسطورة يوسف الذي باعه أخوته شكلت موضوعاً للوحته المذكورة حيث يبدو الأخوة بالقرب من بئر وتحت ظلال نخلة وارفة الأعذاق يفكرون في حيلة لصيغ ملابس يوسف بالدماء وتظهر قطعة من السجاد بأيدي اثنين منهم في وعاء مملوء بدماء عترة مذبوحة للتو وملقاة على الأرض هي والسكين . بينما ينشغل أحدهم بالتأمل واستعراض محاسن وجهه الشرقي (الشخص الجالس على يسار البطل الرئيسي والشخص الذي يرتدي عباءة سوداء ، وإضعا أصبعه على فمه دلالة على كتمان السر .) وإلى يمينها يجلس شخصان يلعبان لعبة ما وخلفهما تمتد الخيم وقطعان الغنم وقوافل الجمال المنطلقة إلى « الجبال » التي تمتد في نهاية خلفية اللوحة .

وفي الزاوية اليمنى من الجزء الأمامي تبدو بعض الأدوات التزيينية الشرقية كعادة معظم الإستشراقين السطحيين والاستعراضيين (الجزء الأمامي مفروض دائماً بتناج يدوي شرقي والجزء الأوسطي يملؤه الحدث أو الإنسان ، الجزء الخلفي يمثل الطبيعة) .

إن التصنع والاستعراضية المبتذلة أفقدتا الحدث التاريخي جديته وتراجيديته . فبدأ الأبطال كل في واد ، رغم جمعهم في حلقة الحدث الرئيسية « حول ثياب

يوسف التي تشبه قطعة « السجاد » أكثر مما تشبه الملابس . فضلا عن « الديكور » في سبائك الوجوه ، والنظرات وحركات الأصابع والأيدي . وما يتخذ فرنيه عادة في لوحاته الشرقية التاريخية هو اللون والضوء القريب من أسلوب انغر والاكاديميين « الصالونيين » وفي فن التصوير الفرنسي بأواسط القرن التاسع عشر . وبخاصة فيما يتعلق بلمعان اللون ، ونموزجية التفاصيل ، والتقسيم وبرودة الأجساد ، وجود بناء التركيب العضوي العام . غير ان فرنيه الذي يحسب على المدرسة الرومانسية بوصفه بدأ معها في العشرينيات (في غمرة المعركة الرومانسية) لم يمثل لقوانينها الشكلية سوى باتقائه فن مزج اللون والضوء ، ولكن ببريق ولمعان هو اشبه بلمعان اللون الكلاسيكي والأكاديمي أكثر منه إلى الرومانسي وخصوصا ما يتعلق بضربة الريشة وعفوية العجينة اللونية على سطح اللوحة والبعد عن « الخطوط » ومنح اللون حريته التشكيلية والتعبيرية عن روح الحدث التي ميزت معاصريه الرومانسيين . إن الكلام عن شرق « ملفق » و « مشوه » و « مختلف » تظهره لوحتان من لوحات فرنيه الشرقية بشكل واضح ومباشر هما : لوحة « يهوذا وتامارا » ولوحة « الاستيلاء على سبالا » . ففي اللوحة الأولى يظهر الشرق التاريخي في صورة مبتذلة للشهوة حيث يمثل يهوذا على شكل رجل عربي مسن ومترف يقنع تامارا (التي تبدو على شكل غانية شرقية تبرز ثديها وفخذها بشكل مسف ومبتذل إلى حد المبالغة) باغرائها بخاتم في يده . وهل يعقل في صورة المرأة الشرقية سواء كانت يهودية أم مسلمة أن تغطي وجهها وتسفر عن ثديها وفخذها . وهل من المنطق الفني ان يجمع هذا الجمال النموذجي البراق المثالي للشكل الشرقي (الإنسان بملاحه وملابسه ، الجميل ، الطبيعة) وذلك المضمون الرخيص للصورة الروحية التاريخية التي ينبغي منها الدلالة على مادية الشرقي وغرائزه وضعفه أمام المرأة ، ورخص المرأة في عرض مفاتنتها في الهواء الطلق . يرى هوراس فرنيه مسرحا معقولا لإبراز مهارته اللونية . مسرح التهازل بين التاريخ التوراتي (المضمون) والصورة الشرقية الجمالية الإسلامية (الشكل) . لقد عرف هوراس فرنيه بصفته « مؤرخ الجيش الفرنسي » والمجد الرفيع لبلات الملك الفرنسي شارل العاشر ، ومن ثم لويس فيليب ، وبلات القيصر الروسي

نيقولاي الأول ، حيث كان ينتقل من بلاط إلى بلاط سعيا وراء المال . وكان يتمتع بنفوذ كبير في المؤسسات الفنية في فرنسا ، وفي أوساط البرجوازية والعسكريين ، وفي الصالونات وهيئات التحكيم في الصالونات ، وتوفرت لديه امكانيات كبيرة لبيع لوحاته وأعماله اللشوغرافية . « كما كانت لديه القدرة على التكيف مع أي نظام ، شرط ألا يفقد مكانته في مركز الصدارة » (٩٢) . وقد حققت لوحاته الرقم القياسي في البيع في فرنسا ثلاثينيات وأربعينيات القرن التاسع عشر . وفي عام ١٨٣٥ عاد فيرنيه من روما وتولى إدارة متحف التاريخ العسكري في فرساي وتولى زخرفة جدران إحدى القاعات الرئيسية فيه . وموضوع الزخرفة هو تمجيد انتصارات الجيش الفرنسي في الجزائر وأهمها لوحات تمثل حصار المدن الجزائرية ، والمعارك الرئيسية « حصار مدينة قسطنطينية » ، و« معركة عبدة » و « الاستيلاء على مقر سبالا » ففي اللوحة الأخيرة بلغت « الاستعراضية » و « التلفيق » حد المبالغة . فقد صور فيرنيه صورة هودج عربي وقع في شرك المعركة ودب الذعر في وسط الحريم الذي يرافق الهودج ، وهي صورة غير مألوفة وغير معتادة أن تصور المشاهد التاريخية بمسحة شهوانية استعراضية ، فتبدو النساء الشرقيات اللعويات يرتدين الملابس الزاهية المكشوفة التي تجعلهن لايشبهن نساء الشرق الحقيقيات باستثناء أزيائهن ، أمام المشاهد « الشرق الموهوم » الذي لاعلاقة له البتة بالشرق الحقيقي . إن لوحة « الاستيلاء على سبالا » التي عرضت في صالون عام ١٨٤٥ قوبلت بانتقادات شديدة من جانب النقاد . فكتب غ . بلانش يقول : « أنها رواية وضعت في صيغة تقرير أو نشرة اخبارية ، لقد تحول رسامو المعارك إلى محررين للنشرات » (٩٤) . كما كرر مشارل بودلير هذه الفكرة بقوله إن السيد فيرنيه من العسكر الواقفين أما حامل الرسم . وهو يتملق الشعب برسمه ومآثره وإلى هذا يعزى نجاحه (٩٤) .

وكان هوراس فيرنيه أول رسام فرنسي يشعر بأن أفريقيا هي بلاد المستقبل ، ولهذا ربط اسمه بالجيش الفرنسي أملا في كسب المجد « سوية معه » بيدأن هذا المجد لم يواكب فيرنيه فترة طويلة . وفي نهاية القرن التاسع عشر طوى اسمه النسيان تقريبا . ولم يؤثر فيرنيه كرسام على أحد من معاصريه ومن الأجيال

اللاحقة ، ولم يستحدث أي اتجاه فني . زد على ذلك أن لوحاته المتعلقة بتمجيد الحملة الإستعمارية الفرنسية في أفريقيا اتسمت بطابع غير إنساني واضح ، وفيما كان فيرنيه يمجّد مآثر الفرنسيين عمل بهذا على تمجيد الإستعمار ووقف ضد حرية الشعوب ودافع عن مطامع الفرنسيين القومية « والشوفينية » في أفريقيا . وبشكل إبداعي خطأ رجعيًا في الإستشراق بفرنسا من حيث شكله ومحتواه . لقد كانت أفكار فيرنيه غريبة عن الشرق وحضارته واستغل الإستشراق فقط من أجل إظهار عظمة الأمة الفرنسية وتكريس الإستعمار . وهناك عدد من الرسامين قد انجزوا لوحات مشابهة قبل فيرنيه وبعده أيضا ، لكن هذا في الأحوال كافة إتجاه غير إنساني في الفن ، ويضاف للفن إطلاقا^(٩٥) . ولا يعلو على وصف وقائع محكمة^(٩٦) .

ومن الفنانين الذين ارتبطوا برسم المواضيع الجزائرية في الثلاثينيات ت . فريير وي . فلاندين غ . فاتيو وت . فيليوتو وبيلانجي ، وغيرهم . ويمكن القول لدى استعراض بعض النتائج بحدوث ترابط عضوي محدود في فن التصوير للرومانسية الفرنسية ، أبان فترة العقد الجديد (١٨٣٠ - مطلع ١٨٤٠) بعد اتصال الرومانسين بالشرق مباشرة ، بين المبادئ الاستتيكية الفلسفية للشرق والغرب ، وتسلسل واقع العالم المغاير عمليا إلى جميع أصناف الفن (الفن التاريخي والمنزلي والمناظر الطبيعية والبورتريه) ومواضيع (« زينة داخل البيوت » و « الموسيقى » و « الرقص » في فن التصوير الرومانسي . وأصبح الإستشراق في كل مكان ميدانا لاختيار المقولات الفنية الرومانسية « التراجيدية والهزلية ، والسامية والشعبية و « النخبوية » ، والجميلة والقييحة . ولأول مرة في تاريخ الفن الأوربي صار الرومانسيون يستخدمون المقولات الجذرية للاستيتيكا حيال الإستشراق ، ويفضل هذا يكتسب الإستشراق تأويلا خاصا يتفق مع خصائص المثل الأعلى الرومانسي لصور الحياة والبيئة .



١ - ديكان ، الخروج من المدرسة التركية .



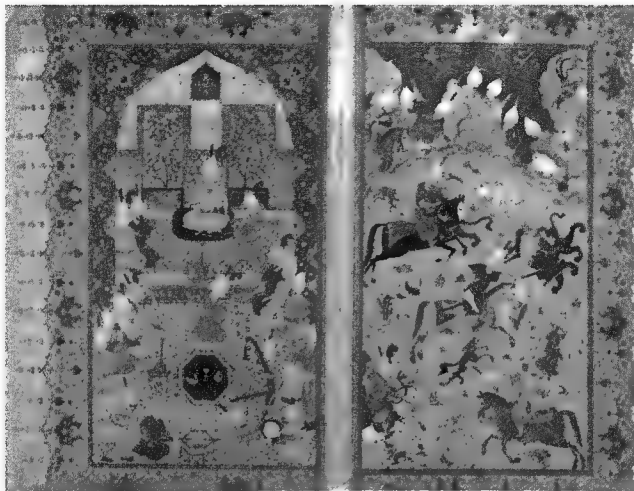
٢ - ديكان ، مدرسة تركية .



۳- دیکان ، منظر طبیعی ترکی .



۴- فرنیه ، پورتريه شخصی
للفنان بالزی الشرقي .



٥- منمنمة إسلامية : رقص وغناء وحفل صيد .

٦- فرنيه : الاستيلاء على قسطنطينية .





٧- ماريلا : استراحة القافلة عند خرائب بعلبك .



٨- ماريلا : شارع في القاهرة .



۹ - ماریلا من ذکریات رشید



۱۰ - ماریلا :
مشهد من میدان بولاق .



۱۱- ماریلا : ضفة النيل .



۱۲- دیازدی لاینا :
نساء عربیات .

الفصل الرابع

الاستشراق في فن التصوير الرومانسي الفرنسي في المرحلة المتأخرة أو النهائية

هذا الفصل يبحث في المرحلة النهائية من الإستشراق الرومانسي في فن التصوير الفرنسي ، ويتناول أعمال آخر ممثلي الرومانسية في فرنسا .
إن مسألة تطور الرومانسية معقدة للغاية ، إذ أنها بعد أن خطت خطواتها الأولى ، وما كادت تتشكل في أكثر صفاتها جوهرية حتى دخلت في فلك الأزمات ، الذي أحالها إلى تاريخ أزمات متعاقبة . فالرومانسية لم تحقق انتصارات نهائية ، وكل انتصاراتها كانت مشحونة بالهزائم . وقد تصلح مراحل أزمات الرومانسية لأن تكون تاريخاً لهذه الحركة . فكل أزمة مرتبطة بموت واحد أو مجموعة كاملة من الفنانين البارزين ، حيث خطف الموت قسماً منهم ، والقسم الآخر أصبح ميتاً حياً بعد أن انفصل عن الرومانسية ، أو ابتلي بالشلل الإيداعي . إن مصير الرومانسية في حالات عديدة هو «مصير شخصيات لا أكثر»^(١) . لقد خضع فن التصوير الرومانسي في فرنسا لتأثير ثورات ثلاث : ١٧٨٩ - ١٨٣٠ - ١٨٤٨ . وتعاقب الأزمات على تاريخ فرنسا في النصف الأول من القرن التاسع عشر ترك بصماته على فن المرحلة بدون شك . لذا نرى أن كل عقد من الزمن كانت تتقدمه نزعة فنية ما على حساب غيرها ، كما ارتبطت بهذه المرحلة أسماء فنانين جدد إندرجت أعمالهم تحت تأثير المبادئ الرومانسية للفن وتبعيتها له .

وتعتبر الأربعينيات من القرن التاسع عشر في فرنسا زمن التطور العاصف للاقتصاد ، وإتمام الإنقلاب الصناعي ، ففي هذه المرحلة بالذات ، ظهرت الحقبة الجينية في «صناعة العجائب» الحديثة التي ترتبط بالتغيرات الحادة في النظام الاجتماعي والجمالي والنفسي . ووجب على رجال الفن ليس فقط إرضاء الذوق الرفيع للمجهور المتثور ، بل وأن يأخذوا بعين الاعتبار الدوافع التي

تفترضها الثقافة الجماهيرية والتي يتحكم فيها الجمهور المتعطش للمواضيع التي تداعب الحواس والشعور ، وللغربة - فهل قدم الشرق هذه الموضوعات ؟ إن الإكتشاف «الجديد» للشرق كان ضرورياً للحركة الرومانسية على عتبة أزمة فنية دورية حين صار زعيم هذه الحركة ديلاكروا يحسب نفسه فناً متفرداً في إبداعه ، فبات يشعر بأنه «أكبر من أي اتجاه»^(٢) ليقينه «بأن الإنسان العبقري لا يخضع لأي قوانين أو مدارس ، فالعظيم في رأيه ينزع نحو انفراد العقل ، وتميز الإبداع ، والفراصة غير المتناهية»^(٣) فانتهى في هذه الفترة إلى تحليل علم «جبر الهارمونية» وتحليل الخيال والذاكرة في الإبداع ، مقلعاً عن الواقع المحيط ، مرتدلاً إلى عالم الشعر والاسطورة ، والتاريخ ، محاولاً أن يجد ملاذاً لروحه في «زمان» الفن ومكانه . وبعد أن زحفت عليه كآبة الوحدة وموت الأهل والأصدقاء بينما استنفد كل من ديكان وماريلا مخزونهما الإبداعي الذي شكل الشرق مرادفه الرئيسي . فأخذوا في تكرار نفسيهما ، بواسطة تبديل موضوع الشرق في الأنواع الفنية المتغيرة (في أواسط الأربعينيات توفي ماريلا ، واصيب ديكان بمرض نفسي جعله يحرق متحفه في باريس ويعزل في الريف) . في هذا الوقت بدأت تشكل الملكة الإبداعية للجيل الثالث من الرومانسيين ت . شاسريو وا . فرومتمان وعدد لا يحصى من الرومانسيين «الصغار» . الذين جمع بينهم الشرق في عملية البحث عن مثل جمالية جديدة . وفي خضم البحث عن «الأنا» الفنية المتميزة ، فإن آخر أعلام الرومانسية (شاسريو وفرومتمان) قصدا الشرق أيضاً «بدلاً من روما» . الأول - يهدف العثور على «اللون والشكل» والاختلاج الطبيعي للألوان والظلال ، والثاني - يهدف البحث عن مصادر للصورة والشكل الفني الحي ، وإعداد نسق جديد لتفاعل الألوان . أي أن الإستشراق في كلتا الحالتين كان مبنياً على الحاسة البصرية ، والتوفيق بين الأدب والفن (أي بين الفكرة والصورة) ، وبخاصة أن كلاً من الفنانين قد وقع في مرحلة تشكله الإبداعي تحت تأثير نظرية «الفن للفن» التي يعتبر رائدها «الأب الروحي» للإستشراق الظاهري في نهاية الثلاثينيات والأربعينيات الشاعر والناقد تيوفيل غوتييه ، الذي رفع شعار «الشرق بدلاً من روما»^(٤) من أجل فن جذاب وجديد أمام جيل الشباب من فنانين فرنسيين .

ولاسيما أن الاستشراق بات «ظاهرة ثقافية» في فرنسا في أعوام الأربعينيات وأصبح الموضوع الشرقي جزءاً مكوناً «للشكل الداخلي» في نتاج المفكرين والفلاسفة ، والأدباء ، والنقاد الفنيين ، ومؤرخي الفن ، والفنانين الذين أحسوا بقوة نبض الزمن ، ومتطلبات العصر ، فإذا تمعنا بدقة في الفن وقمنا بمطابقته مع الواقع الفرنسي ، وألقينا نظرة على آلية بناء الصور والأفكار ، والنزعات فسنجد أن الاستشراق بات «مصدراً ملهماً - إبداعياً» يلجأ إليه كل من يسعى إلى التجديد والأصالة .

لقد ارتشف رجال الثقافة والفن الفرنسيين بنهم وبعمق من معين الثقافة الشرقية وعلم الجمال والفلسفة الشرقيين . في محاولة وضع أسس الفهم الشامل لجوهر الحياة الشرقية وأشكالها وحتى الأربعينيات كانت قد تشكلت منظومة فكرية - فنية كاملة لمجموعة من الأعمال في الأدب وفن التصوير ساهمت في كشف العالم الداخلي للشرق وبميزاته الجمالية الأخلاقية إلى حد كبير ، بحيث إن الجانب «الميكانيكي» للتصور الشامل عن الشرق وجوهره قدمه كل من ديلاكروا وبونتغون ، وديكان ، وماريلا ، وهيغو ، ولامارتين وميريميه ، ودي فيني ، ودي نيرفال ، وغوتيه وغيرهم . ومنذ عام ١٨٤٠ بدأت الدراسات الموسعة والعلمية لفهم العالم الشرقي . حيث إن أعمال دي ليسيس ، ويوت ، ومارتيني ، وسعت من مدارك الدارسين لتاريخ الشرق وحضاراته ، وفتحت أمامهم بلداً وعصراً جديدة (حضارات بلاد ما بين النهرين ، الآشورية ، الساسانية والحضارات المصرية القديمة) . وفيما بين الأعوام ١٨٣٦ - ١٨٤١ خرجت إلى النور أعمال ف . شامبليون «القواعد المصرية» و«قاموس اللغة المصرية القديمة» بعد أن فك رموز الكتابة الهيروغليفية ، وملاحظات حول آثار مصر والنوبة . أما في عام ١٨٤٢ ، فقد قامت الحكومة الفرنسية بتجهيز أكبر بعثة علمية إلى مصر بإشراف دي ليسيس حيث جرت لأول مرة بعد حملة بوناپرت عملية رصد ودراسة شاملة وعميقة لوادي النيل . وتم لإكتشاف آثار عديدة من تاريخ المملكة القديمة . وبعد مضي عام بدأت أعمال التنقيب عن آثار في بلاد ما بين النهرين بإشراف بوت والذي استطاع ما بين أعوام ١٨٤٣ -

١٨٤٦ العثور على عدة قصور مرتبطة بفترة العصر «التوراتي» بما فيها قصر سرجون المشهور في «خورس أباد» . وقد رافقه الفنان ي . فلاندين الذي قام برسم ومقايسة الآثار من قصور ، وزقورات ، وزخارف ، وتمائيل ، شكلت رسوما فيها بعد القسم المصور للكتاب الذي وضعه بوت «آثار نينوى» (٥) .

هذا واستمرت الرحلات إلى بلدان الشرق من قبل الفنانين ، وفي أواسط القرن كان الزحف الفني الفرنسي قد بلغ أوجه . فزار تيوفيل غوتيه اسطنبول ومصر عام ١٨٤٥ وكذلك الجزائر ، وك ، ميريمة (٦) وزارت الكونيتية غسارين (٧) مصر . بينما زار كل من غليير ، روبرتين ، وج لورين وف : زيم ، ونرسييس بيرشير مصر وآسيا الوسطى ، أما بيلى وديودون وهنرى زينو فزاروا الجزائر . وزار تورنمين ما بين الأعوام ١٨٣١ — ١٨٥٣ الجزائر ولبنان ، ومصر وتونس وسوريا واسطنبول . وزار مصر كل من أ . بيدا وجيرار دى نرفال (نشر انطباعاته في كتاب «الرحلات الشرقية» ١٨٥١) ، وفي عام ١٨٤٧ قام الفنان كوردون وكذلك كرابليه برحلة إلى النيل ، وزار الجزائر كان كل من جيرو ، وش . لاندليل ، وى ، لوري الملقب بلورثين (الذي مكث في الجزائر منذ عام ١٨٥٠ وحتى ١٨٦٢) وكذلك زارها شقيقه الأصغر ف . لورى ، وك . روجيه وغيرهم . (٨) وعاد بريس دافين علامة الفن وصاحب المجموعة الفنية الشرقية الفريدة من نوعها إلى باريس بعد إقامة مطولة ومثمرة في مصر وجلب معه أجزاء ، ويقال «الغرفة الملكية» كاملة ، لاسرة الفرعون تحتمس الثالث ، وعدداً هائلاً من اللوحات والرسوم المنقذة في مصر والمنسوخة عن نقوشها الفرعونية وآثارها ، هذا وقد أثارت ضجة في الوسط الفني الفرنسي سرقته لأجزاء كاملة من الطبقة الأجورية المزخرفة برسوم والتي تغطي جدران هياكل المعابد الفرعونية ونقلها خفية إلى فرنسا . وهو أول من قام بنشر البوم مصور في الفن المصري القديم والعربى الإسلامي أواسط القرن التاسع عشر (٩) . ونتيجة لهذه الرحلات المنظمة والمدروسة والمكثفة ، وما صدر عنها من كتب وصور وإنطباعات ظهرت في أواسط القرن التاسع عشر الأعمال الأولى الشاملة في تاريخ الفن العالمى التي ضمت إضافة إلى تاريخ الفن الأوروبى فنون آسيا وأمريكا وأفريقيا (شنازي ،

كوغليير ، شبرنغر وغيرهم^(١٠) . كما أدت العلوم الطبيعية دوراً هاماً في تخفيز إهتمام الغرب بالشرق وإقحامه منظومة التطور العلمي بشكل عميق ولاسيما في علم التاريخ ، وتاريخ الحضارات الفنية . كما كان لظهور الوضعية كمنهج - يفسر الأحداث التاريخية بتأثير الطبيعة والوعي النفسي الجماعي (نظرية كانت وغ . سبنسر) وإدخال المنهج الوضعي في دراسة تاريخ الفن (ايبولت تين) - الأثر البارز على دراسة النتاج الروحي الشرقي . لقد ساهمت هذه الرحلات إلى الشرق ، ومنجزات العلوم التاريخية ، والانسانيات وعلم الآثار والنقد الفني والأدب ، والمتاحف التي غصت بالنتاج الفني والأثري الشرقي (المنهوب من أرض الشرق) في انتشار الموضوعات الإستشراقية بعد عملية فك الرموز الفنية الشرقية . وما شهدته فرنسا في بداية الاربعينيات يمكننا من إستخلاص مسألتين أساسيتين :

أولاً : إستعداد الثقافة والفكر الفني الفرنسي لعملية التماثل وتنميط المادة الشرقية ، ومن ثم نقلها كاملة على أساس مبدأ «انتشار» "Diffusion" التقنية ، والفكر ، والمفاهيم ، والقوالب الفنية لثقافة معينة إلى ثقافة أخرى مغايرة لها تماماً . وهذا المبدأ يسترعي الإنتباه في كونه يؤكد حالة التمثل ، والتبني ، للمغاير الفني ، نتيجة لعدم وجود عوامل داخلية هي بمثابة حاجز الدفاع عن الأصالة الذاتية ضد الدوبان في الآخر المغاير . إن كل ثقافة فنية لها جذورها التاريخية التقليدية المعبرة عن النتاج الروحي لشعب ما ونشاطه والتي تملك في جوهر طبيعتها وبنائها الداخلية عناصر الدفاع عن ديمومتها بوصفها تعبر عن روح الشعب وتاريخه (بما فيها علم الجمال ، وعلم الأخلاق ، وعلم النفس ، والفلسفة ، والدين وعناصر المناخ والطبيعة وعلم الإجتماع) ، وحين تقف البنى الداخلية المميزة لها عن عملية التماسل والتواصل الداخلية ، تقل قدرتها الدفاعية عن ديمومة حيويتها ، فتصبح قابلة للإختراق من قبل بنى خارجية طارئة ومغايرة ، لبث دم جديد فيها ولانقاذها من أزمة توقفها عن النمو والتطور . وقد تمت عملية «الاختراق» الثقافي المتبادل بين الغرب (فرنسا) والشرق (تركيا ومصر ولبنان بشكل رئيسي) ، اثر الاحتكاك بين جحافل أعلام الثقافة الفرنسية (وكل

فروعها وحقوقها) وعلم الشرق الإسلامي . مما أدى بطبيعة الحال إلى تفاعل متبادل كان من نتيجته الإستشراق في فرنسا ، وعصر النهضة في مصر (الذي انتقل لاحقاً إلى لبنان وسوريا وفلسطين) . فالفن الفرنسي كان بحاجة إلى دم جديد لحياء روحه بموضوعات وأفكار جديدة . بينما كان الفن الإسلامي في ولايات الدولة العثمانية متقوقعاً في قوالب القرون الوسطى ويحتاج إلى آفاق نمطية جديدة وتقنية لتفسح المجال أمام مسلماتها الأخلاقية والجمالية التقليدية بالتنفس ، برثة العصر الجديد - عصر التطور الصناعي والعلمي - أي القرن التاسع عشر . إن هذه المقاربة في عملية «التأقاف» و«التأائل» بين الشرق والغرب على صعيد الفن ، تفترض ملاحظة ضرورية تنبع من خصوصية الواقع الحضاري والاقتصادي والسياسي والإجتماعي لكلا العالمين .

لقد اعتبر أحد أعظم مفكري القرن التاسع عشر . هيغل أن «مصيبة القرن التاسع عشر في أوروبا تكمن في إبتذاله ولا شاعريته وفي «أن الشكل الفني لم يعد قادراً على التعبير عن السمو الروحي»^(١١) . ونتيجة لذلك بدأت الثقافة تدخل مرحلة الإنحطاط . لقد حدد هيغل في الثلاثينيات ، وإعتاداً على المعطيات العلمية ، تاريخ البشرية بوصفه سياقاً لوحدة العملية التاريخية - العالمية الشاملة ، وتاريخ الفن بوصفه مقولة تعكس روح الواقع التاريخي للعصر ومضمونه أما الفن حسب ما جاء في كتابيه «علم الجمال» و«فلسفة الروح» فهو عبارة عن شكل معرفة العالم ، الذي ينطبق على كل زمان ومكان في تاريخ البشرية . و«يصلح لأن يكون محتواه أية موضوعات بغض النظر عن انتهائها لزمن معين ، أو لأمة معينة ، لكونها تكتسب حقيقتها الفنية كشئاً حى وحاضر عندما تمثل بها روح الإنسان» . إن صور الفرس والعرب الفنية المشبعة بالترف الشرقي والإنطلاق الحر للخيال تصلح لأن تكون مثالاً متألّفاً يقتدى به في عصرنا»^(١٢) . وقد أشار هيغل إلى القرابة الروحية بين فن القرون الوسطى والنزوع المعاصر «لدى الرومانسيين» نحو الحنين للعصر الذهبي ومفهوم «الغربة الزمنية» أي «الرحيل في الزمان» نحو الفروسية ، وهناءة «الروح» ، مما أدى إلى بعث الميثولوجيا الشرقية تحديداً من جانب الرومانسيين . ودخل الشرق فضاء الشمولية

الإبداعية الرومانسية كعنصر ضروري لأي نوع فني نظراً لسيادة الفكرة الشرقية على الصورة الخارجية بوصفها روحها وجوهرها . لذلك عرف الإستشراق على أبواب مرحلة جديدة من تاريخ الفن الرومانسي الظهور في نوع جديد هو فن تصوير الموضوعات الدينية ، والميثولوجية على الجدران كما استمر ظهوره في البورتريه والمنظر الطبيعي وصور الحياة والبيئة .

ثانياً : إن محاولتنا رؤية الإستشراق من وجهة نظر موضوعية ، بفصل الإستشراق الإبداعى عن الإستشراق التسجيلي الاستعماري بدأت تنقلص تدريجياً في الأربعينيات بسبب ذلك الزحف العارم في صفوف المثقفين الفرنسيين نحو كل ما هو شرقي . ومن الملاحظ أنه في مراحل أزمت الرومانسية التي كانت محاربة الأكاديمية والثقافة الرسمية لها إحدى مسبباتها ، أخذت تخف تدريجياً قوة الصمود بوجه المشروع الثقافي الرسمي المؤسسى لدى الرومانسيين . فمن كان يقاومه ، يعزل من قبل القائمين على الصالونات والدوريات الفنية والتقدية ، ولكي ينقذ نفسه من الجوع ، وإمكانية تحقيق الذات ، كان لابد له وأن يخضع لمشاريعهم . ولا سيما أن الدعاية الرسمية وضعت «الشرق» أمام أعين الجمهور الفرنسي بمثابة «أرض الميعاد» والمخلص من الأزمات ، و«كعبة» الإبداع ، وأرض الثروات الروحية والمادية . فمن كان مصاباً بداء الإبداع ، كان لا بد له من أن يعرج على الموضوع الشرقي بحثاً عن التجديد بأصالة . وإمكانية إدراك الموضوع الشرقي كان يزين لها رسمياً ضرورة السفر إليه ، والسفر إلى الشرق (شرق فرنسا) بالتأكيد : أسطنبول ، مصر ، لبنان ، فلسطين ، سوريا ، الجزائر) لم تكن متوفرة للفرنسي في ذلك الوقت إلا عبر القنوات الرسمية . أولاً لتأمين تكاليف الرحلة ، وثانياً لتأمين الحماية وتقديم الرعاية (من ترجمة ومرافقين وسكن وغيرها) . لذلك سنرى أن كل من زار الشرق هروباً من قيود الداخل وأزمته ، أي الواقع الفرنسي ، كان لابد ، له من أن يبقى في فلك القنوات الرسمية حتى النهاية . فالشرق شكل مشروعاً وهمياً للخلاص من أزمة الواقع لدى الرومانسيين ، والخروج من الواقع إلى الشرق كان يتم على حساب حرية الإبداع .

بما أن حرية الإبداع هي شعار الرومانسية الأول فإن أزمة أخرى بدأت تلوح في

أفق الرومانسية الآيلة إلى الأفول بسبب عدم قدرتها على تحقيق ذاتها في الواقع ، وهي معالم أزمة الاستشراق الرومانسي نفسه التي تجلت ملامحها الأولى في بداية الأربعينيات . إن الزحف الثقافي الفرنسي نحو الشرق وموضوعه والذي بلغ أوجه في الأربعينيات يؤكد استفحال أزمة الواقع الثقافي الفرنسي في هروب الأدمغة من المركز إلى الخارج . وفي الهروب من موضوع الواقع إلى موضوع مغاير تماماً هو الشرق الذي أوهم الرومانسيين بقدرته على أن يكون بديلاً أزلياً لإنقاذ أوروبا من أزمة الحضارة التي تشكل عقدها التاريخية - في جوهر علاقتها بالشرق والموضوع الشرقي . وتجلت أزمة الرومانسية في عملية التكرار لكل الصور والموضوعات الشرقية التي اكتشفها رواد الرومانسية (ديلاكروا ، ديكان ، بونغتون ، ماريللا) ، ويعتبر استشراق الأربعينيات المحاولة الأخيرة لإنقاذ الحركة الرومانسية التي كانت في الرق الأخير ، فهل استطاعت قدرات الشرق المادية والروحية التي نهبت منه بفعل «العقل» الأوروبي أن تنقذ الرومانسية من الأفول ؟ .

تيودور شاسريو

إن عملية البحث عن مصادر استشراق شاسريو تقودنا إلى مسلمة مؤداها أن شجرة الإستشراق التي زرعها بونابرت في حملته على الشرق قد بدأت تجني ثمارها . ولد شاسريو عام ١٨١٩ في جزر الأنتيل ، ووالده بينوا شاسريو شارك في حملة بونابرت على مصر ، وعين في العشرينيات قنصلاً في بورتوريكو . وكان يمتلك مجموعة ضخمة من التحف والمنتجات الفنية الشرقية . وحين بلغ شاسريو الابن عامه العاشر بدأ بارتياح مرسوم الفنان أنغر (صاحب مجموعة لوحات «الحريم» و«الغواني» و«الجوارى» الشرقيات) . وقد شعر انغر بفتح مواهب الطفل المبكرة فوقف في إحدى المرات أمام لوحة لشاسريو في مرسومه وهتف بصوت عالٍ قائلاً: «أيها السادة ، تعالوا وانظروا إلى هذا الصبي الذي سيصبح في يوم ما نابليون فن التصوير» (١٣) . لقد كان أنغر يعتبر دائماً أن شاسريو هو أحد أكثر تلامذته إبداعاً وولاءاً لإسلوبه . ومن المستبعد أن يكون قد توقع الطريق الذي سيشهجه تلميذه المحبوب فيما بعد (أي طريق الإستشراق الرومانسي المغاير لإسلوب انغر) .

بعد أن سافر انغر إلى إيطاليا ، لم يُنَسَّ شامريو ففي إحدى المرات احتاج لرسم رأس زنجي ، فبعث رسالة إلى شامريو في باريس يطلب منه أن يقوم بذلك . وقد نفذ التلميذ طلب معلمه . لكن انغر لم يستعمل الرسم رغم أنه بقي ضمن مجموعته . وبعد سفر انغر ، افتتح شامريو مرسماً خاصاً به وجعله على صورة بازار شرقي . وبدأ بعرض لوحاته بصورة مبكرة في الصالونات الرسمية ففي صالون عام ١٨٣٦ تعرف الجمهور على ثلاث من لوحاته «عودة الابن الضال» ، «عليك اللعنة يا قاييل» و«بورترية ي . اراغو» . وفي العام الذي تلاه توجه شامريو في رحلة إلى بلجيكا وهولندا ، ومكث في مرسيليا ردحاً من الزمن ، نفذ فيه العديد من الرسوم التمهيدية والتخطيطات للعرب الجزائريين بالملابس القومية . وقد كانت هذه الرسومات بمثابة التحضير للتطور التالي ، للموضوع الإستشراقي في أعماله . كما أقام شامريو بعد رحيل انغر أيضاً بفترة وجيزة ، علاقة وثيقة بهاريلا ، وفلاندين ، وجيرار دي نرفال ، مما ساهم في تعزيز فكرة التوجه إلى الشرق الأسطوري لديه كمصدر للموضوعات الجذابة والأصيلة .

وعلى الأرجح فإن علاقة الصداقة التي كانت تربطه بتيوفيل غوتيه هي بالذات التي أدت إلى تطوير البواعث الإستشراقية لديه ، وجعلت من لوحاته صدى بهيجاً لأعمال غوتيه الأدبية - الإستشراقية . وفي مقدمة روايته «مدموزيل دى موبين» ١٨٣٦ ، صاغ غوتيه المبادئ التي أصبحت أساساً لنظرية «الفن للفن» "L'art pour l'art" . وقد ورد الاستشراق كجزء من تبني منحى الفردية ، والبيئوسك ، والصبغة المحلية ، والجاذبية اللونية ، والشاعرية الرفيعة التي كان يؤكدُها غوتيه في آرائه النقدية لفناني عصره . فالاستشراق كان بالنسبة له الوجه المتلاطم بالألوان والظلال ، والصور المرئية المترعة بالإيقاع المتنوع ، أي الشرق الحيوي العارم ، الملتهب ، الذي يشكل متنفساً للاحتجاج الرومانسي ضد النفعية البرجوازية وتفاهة الواقع البرجوازي المعاصر . وقد عثر غوتيه على ضالته في المواضيع الشرقية ، حيث الاحتياطي الغني للفعالية الإبداعية المتميزة . فنشر عدة كتب أدبية مستوحاة من عالم الشرق المترف ، الاحتفالي والحسي ، والرعوي . وفي عام ١٨٣٨ صدر كتابه «ليلة من ليالي كليوباترا» وعام ١٨٤٠

«قدم المومياء» وعام ١٨٤٢ «الفا ليلة وليلتان» . فضلاً عن تبنيه الروحي لكل الأدباء والفنانين الشباب الذين اهتموا بتصوير الشرق (ماريلا ، ديكان ، ديلاكروا ، شاسريو وعشرات الفنانين المغمورين) . ولسنا الآن بصدد البحث الموسع لفكر غوتفيه الجمالي - الإستشراقي ، وما يهنا هو الإشارة إلى علاقته الوثيقة بفناني عصره وأدبائه (عبر متداه في باريس) وتأثيره كناقذ فني بارز على معاصريه في الأربعينيات . فضلاً عن دوره الذي لا يقبل جدلاً في تشكيل إبداع شاسريو الشاب ، وتوجيه أفكاره الجمالية والتقنية . إن المصادر الثلاثة (الاسرة - انغر - وغوتفيه) جعلت من «الغربة» جزءاً لا يتجزأ من حياته منذ الطفولة . فشاسريو لم «يكشف الشرق» ، لكنه حمله في داخله منذ الصغر» ، (١٤) وباتت الأعمال والموضوعات الشرقية بمثابة الحنين إلى الطفولة ، التي يمكن استعادة لحظاتها بالفن فقط . وعبر لوحات مرتبطة بعالم الشرق المقدس والداخلي .

برز شاسريو كفنان ناضج ومستقل في عام ١٨٣٨ أثناء عرضه على الجمهور الفرنسي لوحته «سوزانا والشيخ» و«افينيرا انديمونا» . وتتميز هاتان اللوحتان بوفرة الزخرفة والعناصر التزيينية الشرقية المزودة بالأرابيسك (السجاد ، الأزياء ، الحلى ، الأواني وغيرها) ويشغف الفنان بعالم البيورسك الشرقي النابع من «مشاهد العالم الداخلي» لانغر وديلاكروا ، ويوننغستون ، حيث ترتبط صورة المرأة «بالحریم» المقدس ، والسري (الحرملك) . لكنه يختلف عنهم في كونه استطاع أن يجمع بين مقاييس الجمال الكلاسيكي اليوناني المرمري (على غرار استاذة انغر) والزينة وتurf الحياة الشرقية (الديكور) وكذلك بالتوليف بين الخطوط والألوان (على عكس الرومانسين الذين يستبدلون بالخطوط الألوان المكثفة) . كما يتميز عن سابقيه ومعاصريه في كونه قد استطاع أن يضيف متعة حسية على الأجساد النسائية العارية بإستخدامه لقاعدة الموديل اليوناني في التناسق العضوي والملامح ، وإدخال الملامح الشرقية للوجه ونسب الجسد (الأرداف الشرقية البارزة ، والخصر الضامر) . ففي هاتين اللوحتين برز تميز اسلوب شاسريو المتفرد: جمع الإطار اللوني "colorisme" والخطى في رسم الشخصيات ، مع حرية التصرف في تركيب البناء العضوي العام و[حياناً بالألوان الدافئة . أي

«المونتاچ» بين خاصية كلاسيكية هي الخط ، وخاصية رومانسية هي اللون .
وفي وحدة العنصرين الحسي وما فوق الحسي (النبيل ، السمو لصورة المرأة ،
حيث يتوحد الجسد الكلاسيكي اليوناني وحركة وضع الجسد الشرقي وزينته
الممثل للمتعة ، والذي يذكرنا ببطلات «ألف ليلة وليلة» وشعر الوصف الفارسي
والعربي . إن عملية «توليف» المتضادات والتي يبدو للوهلة الأولى أنه من
الصعب حصرها في وحدة عضوية متماسكة ، شكلت أساس أسلوب شامريو
الاستشراقي النخبوي - الانتقائي . وفي هذا يمكن تميزه كرومانسي وكاستشراقي .
لقد وجدت هاتان اللوحتان حماسا في دوريات النقد الفني . وقد أعلن غوتيه في
نقده لصالون ذلك العام «عن ولادة مجد جديد ودم جديد للمدرسة الفرنسية في
فن التصوير الرومانسي»^(١٥) . فكتب بصدد لوحة «سوزانا والشيخ» يقول : «إن
مستقبل فن التصوير الرائع والصحيح يكمن في تصوير الجمال الشرقي ، إن تلك
الصورة المهجنة بما فيها من جمال شرقي حيث العيون الجور الواسعة ، والأنف
المستقيم ، وإستدارة الوجه كالبلدر المزدهر بإبتسامة ، والوجنات البارزة قليلاً ،
وظلال السمرة الشاحبة والشعر المجنون - كل هذه الملامح تنبئ بمستقبل
شامريو الرائع والبهي ، ولا ندعي بذلك النبوة ، لكننا نقول هذا بثقة ، وقبلنا
تخطيء توقعاتنا»^(١٦) .

إن إحساس شامريو المبكر بروح العصر ، وتربيته الفنية العالية جعلته
يستطيع التقاط المقاصل الأساسية للذوق الفني الصالوني المعاصر . ولكن من
رؤية شخصية انتقائية - توليفية حددت مساره المتميز ، المستقل ، لاستحالة أن
يكون تابعاً وفاقاً لأي من معلميه (سواء انفر أو ديلاكروا) . لم يكن شامريو ذلك
«الرومانسي المتمرد» كالجبل السابق من الرومانسيين . ودخوله إلى الحركة
الرومانسية مر عبر النزوع نحو «الغربة» و«غير المألوف» . ولا سيما بعد أن بدأت
الرومانسية تنحو في أواخر الثلاثينيات نحو «فخامة الأسلوب» و«الاحتفال
بالتصوير التاريخي» و«الصالونية» ، و«الحسية» أي نحو نمط هو إطار مرن
للمتغيرات اللونية - الضوئية في موضوعات متكررة يلعب فيها المضمون دور
القلب العام للتجربة التقنية ، القائمة أساساً على التوليف واصطفاء - تركيب

عناصر متعددة وأحياناً كثيرة غير متجانسة .

كما أن دخوله الحياة الفنية مبكراً ، جعله ينخرط في عملية البحث عن الجدة والأصالة للخروج من أزمة فن التصوير التي تنازعها تيارات عديدة ، دون أن يستطيع أي من هذه التيارات السيطرة والاستمرار الإبداعي طويلاً . فقد حدد شاسريو مواقف من الفن بسرعة ، وحسم أمره في ضرورة البحث الدائب عن الجديد .

إن فترة إقامة شاسريو في إيطاليا نمت في شخصيته الفنية الميل الجارف . نحو التزيين والأبسك والتاريخ والتفخيم في الموضوعات وقد تجمع إبداعه بشكل رئيسي حول صورتين نمطيتين وتقليديتين للشرق : الشرق المترف - الحسنى - الاسطوري والشرق المقدس التاريخي - الديني . وفي كلا الصورتين دخل الشرق مرة أخرى معادلة الجدة والأصالة .

في صالون عام ١٨٤٢ عرض شاسريو إحدى لوحاته الشهيرة («ازفير تها للقاء آشور» ، اللوفر ، باريس) . وموضوع اللوحة مقتبس من الميثولوجيا الشرقية القديمة . يشير الباحث البولوني ز. كوسيدوفسكي إلى اسطورة ازفير في كتابه «أساطير الكتاب المقدس» قائلاً : «من الصعب إدراج اسطورة ازفير في عداد الأدب الديني ، ولاسيما أن اسم الرب قد ذكر فيها مرة واحدة فقط ، أما اسلوب السرد فهو حي ومتنوع ، والموضوع مفعم بالتوتر الدرامي ، إن وفرة الصور المتناسقة واللونية تخلق الأبواب . . . غير أن المسيحيين الأوائل قد كذبوا قصة ازفير ، ولكن ما لبثت الكنيسة الكاثوليكية أن أدخلتها فيما بعد في نصوص الكتاب المقدس الشرعية . وهناك رأي مفاده بأن هذا الكتاب ألف خارج حدود فلسطين في بلاد فارس» (١٧) .

إن الفكر الجمالي الرومانسي أعاد رؤية التاريخ والحضارات القديمة والمتوسطة وحتى الميثولوجيا التاريخية والدينية من بين أبنية هذا الفكر . ولذلك نجد الرومانسيين قد أعادوا بناء . الميثولوجية فنياً وحتى أخلاقياً بما يتلاءم ورؤيتهم للحياة والجمال والكون ، والقدر ، والتاريخ . ففي موضوع لوحة «ازفير» ركز الفنان شاسريو على عنصر الشكل ، والإطار الفني البحث المبني على رؤية ترفية

- حسية ورومانسية مسبغة على الشرق التاريخي الذي يتضح من ذاته بصور الترف والحسية فتبدو في اللوحة أذفير الرائعة الجمال نصف عارية ، تتزين للقاء آشور . فهي مركز الموضوع ، وهي مركز الاهتمام الجمالي للفنان ، وكل ما حولها (المنظر الطبيعي الخلاب في خلفية اللوحة ، صناديق الحلي والمجوهرات ، الخادمة الزنجية التي تساعد في التزين) يتضح بلحظة الانتظار ويضفي على جمالا زفير مسحة إغواء وقلق داخلي .

يتقدم شاسريو في بعض التفاصيل كورث مجدد لإسلوب المدرسة الإيطالية للقرن السادس عشر (Manierisme) في اختيار الشخصيات : الحسناء - العارية - والزنجية (وهي عناصر بدأها فيرونيز ووثيسيان وجورجوني ، ولاحقاً ربرانت وفيلاسكيز) بغية خلق الإحساس الجمالي عن طريق استعمال نظرية المتصادات اللونية - البشرة البيضاء والملامح الواضحة (العيون الزرقاء ، والشعر الأشقر ، والفم المكتنز) والبشرة السوداء للزنجية التي تقف بجانبها لتزيد من حدة جمالها - حيث على خلفية القبح يبدو الجمال أكثر إشعاعاً - (إن موتيف الزنجية عادة فنية أوروبية بعثها الرومانسيون في موضوع «الجواري» ، و«العاريات») . لجأ شاسريو إلى منظومة الإشارات ، والصور والدلالات المثلثة للشرق في تاريخ الفن الأوروبي (الحريم ، الخصبان ، الزنجيات ، الخزاف البهيمية ، الترف) ، وقد حاول شاسريو أن يحقق نموذج الجمال المثالي عبرها . وفي صورة الوسط المثالي ، أو «الداخل» "interient" لمشاهد الحب الشهواني - يتحقق نموذج الحب الرومانسي الذي بحث عنه الرومانسيون في الشرق . وحين لم يجدوه في واقع الشرق أشر رحلاتهم . كما فعل جيرار دي نرفال مثلاً - حاولوا أن يتخيلوه في ماضي الشرق لأرضاء نزوعهم الداخلي إليه .

والجدير بالذكر أن العديد من الفنانين قبل شاسريو (وحتى الأدباء وخصوصاً تيوفيل غوتيه) سعوا إلى «فك رموز» الحريم الشرقي ، المحرم عليهم رؤيته ومعاشيته وحل أسرارهم فلم يبق فنان فرنسي في النصف الأول من القرن التاسع عشر ، إلا وتطرق لموضوع الحريم والجواري . ليس لتصوير ماهية الشرق الحمي ، السري فحسب ، وإنما للتعبير عن توق ذاتي لهذا «العالم» العابق

«بالقدسية» و«السرية» و«الداخلية» المعادلة للباطنية . إن صورة المرأة الشرقية قد تشكلت عبر منظومة صور إيقونوغرافية معينة ساهم فنانون هذه الحقبة . في تثبيتها في التصوير الفرنسي : الحسنات الجالسات أو شبه الراقصات ، باردفاهن العريضة ، وقوامهن الممتلئ عمافة روحية وجسدية ، قد تلفن بأعلى الأزياء الخفيفة الغالية المزينة بالخلي الثمين ، تتقدمهن في الجزء الأمامي ، الفنون التطبيقية المترعة بالأرابسك (انظر على سبيل المثال «نساء عربيات» لـ . دياز دي لاينا وجزائرية مستقلة على العشب» لـ . ك . كورو ومجموعة انغر حول المستحاثات ، ونساء الجزائر ، ونساء بونتنتون ، والسيد اوغست وغيرهم) . وغالباً ما كانت صور «الحريم» الشرقي عبارة عن مسرح اختبائي لقدرات الفنان التزيينية وإرخاء النزوع نحو الأرابسك واللونية . لذلك نرى أن شاسريو في بناء لوحته التاريخية «ازفير» لم يخرج عن فلك المنظومة التقليدية لصورة المرأة الشرقية . بتعبير آخر لم يحقق شاسريو اكتشافاً في عالم الشرق بالمقدار الذي كان فيه اتباعياً ونمطياً ، رغم أنه استطاع أن يصل في تأويلاته لجمال النساء الشرقيات إلى الذروة ، مضيفاً جاذبية وحيوية مغايرة لمصرية وجمود أجساد «نساء» معلمه انغر ، ومتقدمة بجرأتها الاجتماعية عن «نساء الجزائر» القابعات في مناخ سلبي الحركة متلق وغير فاعل . إن ازفير تمثل فعل المرأة التي ترسم خطوط تاريخها وقدرها ، في حركة البطل الفاعل الإيجابي .

يتميز فضاء لوحة «ازفير» في انتقاء مدروس لتفاعل الألوان : الظلال الخفيفة لعروق لون الجسم تتجاور مع الألوان المائلة للزرقاء السماوية (عيون ازفير ، ثوب الزنجة المزخرف ، وكذلك شفافية زرقاء السماء في خلفية اللوحة) . وارتبطت المرحلة التالية من إبداع شاسريو الشاب بفن التصوير على الجدران "La Peinture Monumentale" الذي أعيد له الاعتبار في الثلاثينيات حين حاولت الملكية الفرنسية ترميم المباني والآثار المعمارية الدينية والمدنية التي طواها النسيان بعد الثورة الفرنسية ، إثر تراجع القيم والموضوعات الدينية - المسيحية والتوراتية - أمام فكر عصر التنوير العلماني وإزدهار مدرسة دافيد الكلاسيكية الجديدة .

أ. الجداريات :

لقد وسع النظام الملكي الفرنسي بعد فشل ثورة ١٨٣٠ من آفاق وإمكانات تطور التصوير الجداري ، وذلك باستخدامه له كوسيلة لتمجيد الأمة ، كما دعا الفنانين لتزيين المباني الدينية ، ومنحهم الحرية المطلقة في اختيار الموضوعات وطريقة معالجتها ، وتقنياتها ، وجملة ألوانها بما يتلاءم والنزعة الفردية ، وحرية الإبداع التي أصبحت شعار المرحلة في فن التصوير كما إن عدم تدخل الدولة له أبعاده أيضاً التي توجد في عملية أبعاد الفنانين عن الموضوعات الدينية «ذات الإلهام الديني الحقيقي» . ولاسيما أن فنانى فرنسا (الجيل الثاني من أبناء الثورة الفرنسية) كانوا يرون في فن التصوير الجدارى إما عملية «تجارية» مريحة ، وإما مسرحاً لتبارين فنية — جمالية بحتة ، وتصور ذاتي للذَّين وفهم على «أسس ومنطلقات جديدة» نابعة من روح المرحلة ، وفرصة ذهبية لتقليد فنانى الماضى العظام والافتداء بإبداعهم وأسلوبهم . "Le grandstyle" وبعد فشل مبادئ ثورة ١٨٣٠ الذي تمثل في رد فعل الرومانسيين بهرويم إلى الطبيعة (إزدهار المنظر الطبيعي) وإلى التاريخ (القرون الوسطى الذهبية ، إحياء الإسلام الغوطي ، والموضوعات الدينية) في نهاية الثلاثينيات أخذت حركة النقد الفنى بالدعوة إلى تخليص الفن المعاصر من أزمته ، بالتزوع إلى خلق «فن عظيم» على غرار العصور الماضية . فأصبحت مهمة تطوير فن التصوير الجدارى إحدى المهام الرئيسية للدولة ولحركة النقد ، وإنجذب إليها اعلام المرحلة صاغرين . ومن خلال مقتطفات من آراء نقاد المرحلة نستشف الدعوة إلى الربط بين الإبداع والتفخيم يقول غ . بلانش «إننا نعلن اليوم بأعلى صوتنا عن تضاهة أشكال فن التصوير الحالى وضعفه وإبتذاله . فبأية الوسائل يمكن تخليصه والعودة بنتائج مثمرة عليه؟ نجيب عن هذا السؤال بما يلي : اعيدوا لفن التصوير مسرحه اليدائي ! قدموا المعابد والقصور والأبنية المدنية للفنانين ، إمنحهم جدراناً ، وأدمجوا بين فن التصوير والعبارة . «فلن فن التصوير الجدارى يمنح الذي يقوم به سمواً روحياً لا يمكن بلوغه في حالة إنجاز لوحات صغيرة . إن فن التصوير الجداري وسيلة مثلى لتربية الفنانين الذين يمارسونه» . (١٨) وأشار الناقد أ . ديكان عام

١٨٣٦ إلى «إن فن التصوير الجداري يجعل الأمة أكثر جبروتاً وخلفاً وثقافة» (١٩) كما دعا الفنان انغر معاصرة من الفنانين الشباب إلى إحياء فن التصوير الجداري «وتسخيره في معادلة التناسق بين التاريخ والدين والفن» (٢٠). وانضم إلى هذه الأصوات أعلام النقد الفني آنذاك ت. غوتييه ، وييليتان ، ب. مانتس ، لافرون ، غ. بلانش . ومن أهم البواعث على إحياء فن التصوير الجداري إجراءات الحكومة في تجديد بناء الآثار القديمة وإعادة بنائها وبناء العديد من المباني الدينية والمدنية الجديدة التي تمجد أبرز الأحداث في التاريخ الوطني الفرنسي . ونوه أيضاً بالنشاط النظري والعمل للمهندسين المعماريين أمثال فيول ليدويك ، ف. فولتير ، وإصلاح الكنائس المشهورة : سان دي ، سان - فينسان ، نوتردام ، دي لوريت ، وسان ماري ، وزخارف قصور البوربون ولوكسمبورغ . فضلاً عن هوس اقتناء الآثار القديمة والمتوسطة ، وتزويد ممتلكات اللوفر بها . إن هذا الاهتمام بالمواضيع المسيحية والتاريخية - الميثولوجية الذي دخل معادلة البقطة القومية والوطنية الفرنسية والعودة إلى منابع تاريخها في القرون الوسطى المسيحية لعب الدور الأساسي في التوجه نحو التقاليد ومحاولة تحديثها وفقاً لروح العصر الفنية في الأربعينيات من القرن التاسع عشر . إن عملية التعامل مع تاريخ القرون الوسطى ، وتاريخ المسيحية الفني (الأسلوب الغوطي والصوفية للقرنين الثالث عشر والخامس عشر) ، دفع باتجاه بعث المنظومة الايقونوغرافية الدينية القائمة على ميثولوجية الكتاب المقدس ، والتي كرسها الفنانون الطليان منذ عصر النهضة ، وأعاد إحياءها «جماعة النزاريين» الألمان في أوائل القرن التاسع عشر . وفي كلا التقليدين كان لابد من «الصيغة المحلية» بغض النظر عن الإتجاه الفني ، ومن هنا عاد الشرق من جديد ليحتل مكانة بارزة وليمثل الاصل والجد في الفن الديني المسيحي الذي انبعث كرد فعل لفشل تحقيق مبادئ الثورتين الفرنستين ١٧٨٩ و ١٨٣٠ . وقد شارك في عملية بعث الموتيف الشرقي مع «البعث الديني» في الفن الجداري كوكبة من الفنانين منهم شامارتين ، وارسيل ، ديلاكروا ، وفلاندين ، وأ. فزنيه ، وشاسريو ، وغيرهم . كما ساهم العديد من الفنانين من غير الرومانسيين مثل

جيرار ، وروجيه بيكو ، ودي بيجول ، وهيسم أيضاً . وأدى الاحتكاك المباشر للعديد من فنانى فرنسا بعالم الشرق إلى نمو النزوع نحو ربط «فخامة الأسلوب» بما هو شرقي ، لذلك ألبس العديد من الفنانين الرومانسيين الذين زاروا الشرق أبطال لوحاتهم الجدارية المسيحيين «ثياباً عربية إسلامية» ، مع الدقة في التفاصيل الاثنية العربية في الوجوه وكذلك النزوع نحو التزيين والزخرفة والبيتورسك» (٢١). (في عام ١٨٣٧) نظمت بأمر من الملك مسابقة من أجل تزيين جدران قصر فرساي وإبهائه . وقد خصصت إحدى قاعاته لتصوير «مآثر» الجيش الفرنسي وتخليد معاركه في الجزائر . فدخل الاستشراق أيضاً بوصفه عامل «الصبغة المحلية» (وقد فاز في هذه المسابقة أ. فرنه فنان الجيش الفرنسي الأول). ولا جدال في أن مسألة التناهي من قبل المؤسسة الرسمية الأكاديمية ومن قبل النقاد والفنانين المستقلين بإبداعهم عن المؤسسة ، هي بمثابة دعوة صريحة للخروج من الأزمة الفنية والروحية المطبقة على واقع فرنسا . فالعودة إلى الدين ، ومحاولة التوليف بين فن التصوير والعمارة ، وإعادة الاعتبار للآثار الدينية التاريخية ليس إلا حالة تقهقر إلى الماضي (الزماني) لعجز الحاضر عن إنتاج قوالبه ونظمه الروحية . فهل استطاع بحث فن التصوير الجداري إنقاذ الفن الرومانسي والفرنسي بشكل عام من أزمتته؟

برز الفنان شاسريو بوصفه فناناً مبدعاً حقيقياً في فن التصوير الجداري حيث استطاع هذا الفنان أن يجمع بين المؤهلات الكلاسيكية العالية (التي دخلت في صلب تربيته الفنية منذ دراسته على يد الفنان انغر) والميل العارم نحو النهج الرومانسي اللوني وديناميكية التركيبة الفنية لبناء الحدث التاريخي . واعتبر شاسريو واحداً من أبرز فنانى عصره في عملية «التحديث» التي باشرها يافعاً ، وفي خلق لغة فنية جدارية جذابة وحية ، كان للاستشراق الحيز الرئيسي في منحها خصوصيتها وجدتها وأصالتها شكلاً ومضموناً .

واجه شاسريو الابتذال الذي تشمئز منه النفس الرومانسية في الواقع البرجوازي المتأزم ، بعالم سحري بهيج ، وبالصور «الغريبة» للأحلام الذهبية والتصور الذاتي عن الشرق ، وبسعيه «لإدخال بداية شاعرية مضيفة على الواقع

الترتيب والقيبح» عبر «فن التصوير العظيم» المتوجه بخطابه الفني لقطاعات واسعة من الجمهور الفرنسي ، قاد المشاهد الفرنسي نحو آفاق جديدة تمثل محاولة تحقيق الحلم أو محاولة تمثله به .

وقبل أن نبدأ بتحليل أعمال شامريو الجدارية نود أن نورد الملاحظة التالية : بالنسبة للمشاهد الفرنسي في أواسط القرن التاسع عشر : برزت النزعات التحديثية واضحة تماماً في هذا النوع الفني بالذات ، ولكي نستطيع تتبع الخيط الرفيع في سياق تطور الاستشراق في هذا النوع الفني فلسوف نسمح لأنفسنا في البداية أن نبحت في أعمال شامريو الجدارية وفي سياق تسلسلها التاريخي وتتابعها الزمني ، أي بدءاً من أعمال ما قبل زيارة الجزائر وما تلاها ، سعيّاً إلى وحدة رؤيتها في حركة تطورها دون إنقطاع للكلام عن رحلة الجزائر . نعتبر جداريات كاتدرائية سان - ميرى في باريس أولى الأعمال الجدارية الضخمة لشامريو الشاب (بدأها في عام ١٨٤٣ وهي اليوم في حالة سيئة) . واختار الفنان لهذه الكاتدرائية فصلاً من اسطورة «مريم القبطية» أو «مريم السوداء» أو «مريم المصرية» كما كان يسميها الفنانون ونقاد الفن المعاصرين له . وتندرج اسطورة القديسة المسيحية في عداد الأساطير الشهيرة في القرون الوسطى عن الفتيات الحاططات (مريم المجدلية ، بيلاهيا ، تايسيا) وقد دخلت هذه الأسطورة حيز التطبيق الفني في فن عصر النهضة ، إثر تشكل المنظومة الفنية الايقونوغرافية المسيحية ، وزيادة الاهتمام بمصر وتاريخ إنتشار المسيحية الذي سبب اهتماماً عارماً بالموضوعات والمؤثرات المصرية في القرنين السادس عشر والسابع عشر^(٢٢) . وقد تعرضت صورة «مريم القبطية» إلى تغييرات نوعية في اسلوب تصويرها . أما شامريو فقد حاول في فهمه الفني الجمالي لها السير على خطى الرومانسيين الألمان ، فإذا كان شليزماهر قد أسس «الديانة الحسية» ونوفاليس قد أقام ديانتته على أساس إعادة بناء العالم ضمن فهم صوفي له . فإن شامريو ، «استحدث» ديانة جديدة هي «ديانة الجمال» أو «عبادة الجمال» ، حيث دمج بين الإمكانات التعبيرية في معالجة موضوعات القرون المتوسطة مع بناء الشرقية التي تشكل الغرابة والترف والمثالية الجمالية (التصور المثالي عن الجمال الشرقي الحسي)

بالإضافة إلى اللغة التشكيلية للخطوط ، المرنه والسكونية البنائية (التي تميز أسلوب استاذنا انغرا) بالرغم من الرؤية الرومانسية للأسطورة .

وتتجمع أحداث اسطورة حياة القديسة «مريم القبطية» في تركيبتين أساسيتين وتنقسم كل تركيبة بدورها إلى أجزاء ثلاثة : علوي ، وسطي ، وسفلي . يصور شاسريو في القسم العلوي ، القديسة مريم جاثية على ركبتها أمام القديس زوسيم ، وفي الجزء الوسطى تبدو الحسناء الضالة في حالة إقتراب من تمثال مريم العذراء (بغية التماثل في الإيمان والزهد والتصوف) أما الجزء السفلي فيمثل دفن مريم القبطية على يدي زوسيم . أما في التركيبة الثانية فيبدو زوسيم وهو يقص حكاية مريم القبطية على الرهبان الشباب والشيخوخ . ومن الصعب الحكم على العجينة اللونية لهذه الجداريات نظراً لسوء حالتها في الوقت الراهن . وتغيّر الألوان بفعل عامل الزمن والمناخ . ويعد الانتهاء من زخرفة كاتدرائية سان-ميري نشر ث . غوتيه مقالاً عن حياة مريم القبطية مشيداً بأسلوب شاسريو الطامح إلى «الحداثة» في الميتولوجيا الشرقية بعد إنقطاع طويل عن تجسدها في الفن الفرنسي . وفي إطار التحدث بإسهاب عن اسطورة القديسة الشرقية الحسناء ، كان غوتيه يقدم الاسطورة للجمهور الفرنسي . الواسع الذي يجملها ذلك أن تصوير حياة القديسات الاسطورية كان يحدث لأول مرة في فرنسا . وما عرفه فنانو فرنسا عن أساطير القديسين الشرقيين ينحصر فقط في دائرة الفن الإيطالي (اسطورة مريم المجدلية ، في أعمال تينتورتي ، وكذلك «مريم السوداء» أو القبطية ، والحسناء السامرية وردت في الأدب على نحو القرنين الثامن عشر والتاسع عشر (نهاية دراما «فاوست» لغوته)^(٢٣) . وما يهنا الإشارة إليه بصدد هذه الجداريات أن الولع بالقرن الوسطى "Medievisme" والاستشراق دخلا في علاقة تفاعل متبادل مع بنية فن التصوير الجداري الفرنسي ، في رؤية جديدة للاسطورة الشرقية تعكس ازدواجية الطبيعة الشرقية والرومانسية في آن واحد ، عبر جميع الصور المادية الحسية والروحية الرفيعة في طابع مثالي للأسس الأخلاقية الجمالية التي تجسد إنسان القرون الوسطى وعالمه الروحي والجسدي .

لم يخرج شاسريو عن حدود الموضوع في سلسلته الجدارية عن «مريم القبطية»

بينما لوحظ في عمله التالي الذي زين جدران «السلم الفخري» من قصر اورمي (١٨٤٦ - ١٨٤٧). وقد نفذه بعد عودته من الجزائر ، واكتمال شخصيته المبدعة وقدرته على الخلق والابتكار الرمزي . وقد منح الموتيف الشرقي دور المجاز التعبيري المميز تاريخياً للرموز اليونانية . ففي اسطورة رمز «العالم» صوراً أما تحمل طفلاً على يديها ، وترتدي زيّاً شرقياً وعمامة شرقية على رأسها ، وفي رمز «التجارة» تقرب ما بين الشعوب» ألبس شخصياته كلهم تقريباً أزياء شرقية مزخرفة ، ومزدانة بكمية كبيرة من الحلى والأرباسك . وقد لجأ الفنان إلى غزارة الأدوات وصخب الألوان ليحبل رمز / اليغوريا / التجارة إلى سوق شرقي صاخب . إلا أن شاسريو حتى في قمة تعزيته لتصوير اللغة الفنية واستشرافها لا يضيّع الهدوء الظاهري لشخصياته ، ويتم ذلك عبر انسياب ومرونة في الخطوط حددت أسلوبه إلى حد كبير .

وهذه الخاصية الأسلوبية بالذات تسمح لنا بالافتراض بأن شاسريو ما زال على الأرجح اقرب للأسلوب الإنفري منه إلى الإستشراق الدرامي - الانفعالي المميز للفنان ديلاكروا . وكما أشارت . غوتيه فإن هذين الأسلوبين (أي أسلوب انفرد ديلاكروا) تلاقى أحدهما مع الآخر في أسلوب شاسريو ولكنهما لم يتحدا في مجرى واحد ، بل سارا بشكل متوازٍ دون ذوبان أحدهما في الآخر» (٢٤).

بلغ استشراف شاسريو في إبداعه لفن التصوير الجداري قمة تألقه في جداريات كاتدرائية القديس روه في باريس / ١٨٥٣ / المكرسة لتصوير حياة القديسين الشرقيين الذين ساهموا في نشر المسيحية في أرض أفريقيا ، والهند ، والشرق الأقصى (الصين تحديداً) . يدور محور الأحداث في هذه الجداريات في جزئين : الأول يصور حفلة تعميد جوداسي / خصي / ملكة أثيوبيا على يد القديس فيليب (الذي نشر المسيحية في أفريقيا) . بينما يصور الجزء الثاني مشهداً من حياة القديس فرنسوا كسافيه مبشر المسيحية في الهند والصين . ولكي يضيف الصبغة المحلية (على الطريقة الفلورنسية ومدرسة البندقية) ادخل شاسريو الحبال والحبال العربية وأشجار النخيل إلى نسيج الإسطورة الدينية المسيحية ، لتصبح هذه العناصر جزءاً لا يتجزأ من معالجة الإسطورة المسيحية بربطها بالشرق مهد

المسيحية . وتبدو الملكة الاثيوبية (كانداكا) في جو من البذخ والزرف الشرقيين ، وهي تراقب عملية تعميد خصيها ، بينما تتدلى فوقها اعذاق النخيل كنجوم في السماء ، وباتت بجانبها الجمال المزينة بالحلي المعدنية الكثيرة ، تنتظر انتهاء هذه المراسم . ويعبر شاسريو أهمية كبرى لتصوير الخصي جوداس الذي اعتنق المسيحية ، فصرى جسمه الأسمر البرونزي نصف عار يللمع بحدة تحت ضوء الشمس ، ويشدد هذا اللمعان بتأثير الحلي الذهبية الكثيفة المتمثلة في الاقراط وفي الأساور بالأيدي وهي ممتدة في إتهال .

ويعتبر أكثر الموتيفات غرابة في اللوحة موتيف المظلة التي يحملها أحد العبيد الواقفين خلف الملكة ليقبها أشعة الشمس الملتهبة . (إن موتيف «المظلة» قد ورد كثيراً وباستمرار في فن المنمنمات الإسلامية للدلالة على جلال ومهابة الملك أو الحاكم الشرقي ، وقد صور موتيف المظلة ديلاكروا في لوحته «مولاي عبد الرحمن» . وفي مشهد من الحياة التبشيرية للرسول الفرنسي فرنسوا كسافيه ١٥٠٦ - ١٥٥٢ صور شاسريو ممثلي القوميات الشرقية مراعيًا المميزات الاثينية لهم . حيث نرى العرب واليهود والصينيين بملامح وجوههم المميزة وبأزيائهم القومية .

لقد تمثل الشرق المسيحي هنا كقطعة «بيشورسك» و«ارابسك» وليس بوصفه ديانة أو كمصدر لإمتاع العين ، وليس كحقيقة للمعاناة الإلهية الداخلية . إن الاسطورة المسيحية تحولت بين يدي شاسريو الرومانسي إلى مسرح لاحتفال - والتفخيم ، والتظاهر ، يستعرض فيه الجمال الخارجي دون الدخول في أعماق الحالة الروحية . فعناصر الديكور وفخامة الزي والزينة المترفة حملت قيمة وجاذبية ظاهرية . وخلت من الحالة الصوفية للحب الإلهي ، والبساطة والصرامة في البناء الدرامي الكلاسيكي . إن العناصر الفنية الشرقية تقضي على الكلاسيكية ، لسيطرة الزخرفة على بنائها . ونتيجة هذه المعالجة الاستشراقية للدين قرب شاسريو تراكيب لوحاته من الشكل الرومانسي الخالص ، وأضفى عليها طابعاً حركياً شمولياً . وقد علل بول دي سان فيكتور وتيوفيل غوتيه عملية التداخي الفني للصور المسيحية والسماث الاثينية الشرقية بإعتبارها

«معرضاً للخيال الفني ، والشعور الحاد بالبيتورسك ، والميل إلى الغموض» وكذلك محاولة لانشاء ألفة عاطفية في المشاهد الدينية الميثولوجية» . ووجد الفنان في الاستشراق «الجمال ، والإسلوب ، والعظمة ، والأصالة العربية الحقيقية»^(٢٥) . وتحولت التغيرات الجذرية في معالجة المواضيع الميثولوجية الدينية لاحقاً إلى مثال للإبداع اقتدى به غوستاف مورو ، ويوفى دي شافان وغيرهم^(٢٦) . وجاء الزي الشرقي الإسلامي الذي ألبسه شامريو لإبطال موضوعاته الدينية المسيحية والميثولوجية ليبر عن جمال وواقع ورومانسية الشكل الفني .

ويعتبر شامريو من أبرز الرومانسين الذين اقحموا فن التصوير الجداري بشقيه الديني - الميثولوجي ، والتاريخي - الميثولوجي ، في فلك الفكر الرومانسي الجمالي الاستشراقي ولأول مرة في تاريخ فرنسا الفني^(٢٧) . وإذا قارنا بين إبداع شامريو في هذا النوع الفني وإبداع معاصريه من الرومانسين وغير الرومانسين لوجدنا أنه الوحيد الذي أعاد أساطير الكتاب المقدس إلى جذورها الشرقية في شكل الإسطورة وحتى في الكشف عن مضمون الروح الشرقية لشخصيات وأبطال لعبوا دوراً في انتشار هذا الدين . وإن كان ديلاكروا أحد أبرز فناني عصره في التوليفية بين الشرق والرومانسية ، وبين فن التصوير وفن العمارة حيث عمل عام ١٨٣٣ على تصوير جدران مباني دينية ومدنية عديدة (القاعة الملكية ، والبرلمان ، ومكتبة القصر البوربوني) بموضوعات مقتبسة من التاريخ والفلسفة ، وأدب القرون الوسطى ، والميثولوجيا الإغريقية إلا أنه لم يقم الشكل الشرقي بالجرأة التي أقحمها به شامريو في جدارياته . وبالطبع لم يكن هناك مجال للإلباس أبولون الأزياء الشرقية ، فقد توافقت صور أبولون ، وأوروني ، وهوميروس ، واليودور ، وعطيل في جداريات ديلاكروا مع المنظومة الايقونوغرافية المتشكلة تقليدياً في الفن الأوروبي . إن أبطال جداريات ديلاكروا لم يعمتوا في ثقافتهم وتصورهم الإبداعي إلى الشرق بصفة ، فهم نتاج الميثولوجيا الأوروبية . وبالرغم من ذلك نجد أن ثمة نفحات استشراقية معينة تفوح من داخل هذه الأعمال وينعكس ذلك في العجينة اللونية ، وموسيقى اللون ، والتسوق إلى

الأرباسك (ولا سيما بعد رحلته إلى المغرب واكتشافاته اللونية هناك) .

ويعتبر بودلير أول من أشار إلى موسيقى «أرباسك» (٢٨) جداريات ديلاكروا وديناميكيتها والاضطراب الداخلي العميق فيها ، وتأججها الذي يتكشف بواسطة الضوء واللون ، في أوساط النقد الفني آنذاك . أما الفنان ديكان فقد إنجذب في بداية الأربعينيات إلى نزعة «فخامة الأسلوب» التي إزدهرت بحدّة في فرنسا وذلك في محاولة للنهوض بالفن الفرنسي المعاصر إلى مستوى العالمية والمدارس الأوروبية الماضية (الإيطالية بشكل رئيسي) . وانتهى ديكان في نهاية الثلاثينيات إثر زيارة لايطاليا إلى تصوير اللوحات التاريخية والدينية متوخياً إعطاءها روحها الشرقية الحقيقية . وبما أنه كان «أسير الشرق» حتى بعد زيارته لايطاليا ، فإن معظم اختياراته لموضوعاته المرتبطة بزمن الكتاب المقدس وأرض الشرق القديم المسيحية والتوراتية اتسمت بروح شرقية واضحة ، وأهمها سلسلة أعماله حول حياة «شمشون» و«القديس يوسف الذي باعه اخوته» و«خلاص موسى» و«عجوبة الصيد» و«القديس ايرونيم في الصحراء» و«المسيح يعبر بحيرة طبريا» إن ما يميز لوحات ديكان التاريخية ، هو بعدها عن أسلوب التفخيم والاحتفال الذي شكل أرضية النوع التاريخي الديني في الفن الأوروبي ، واقترباها من لوحات المنظر الطبيعي -البانورامي الشرقي ، لسيطرة خلفية وعناصر الطبيعة على فكره وتجسد الحدث التاريخي الرئيسي فيها ، وحتى على نسب مقاييس أبطاله . فتبدو لوحاته عبارة عن «عبادة للطبيعة» وليست «عبادة للدين» . إن اللجوء إلى «التاريخ» لدى الفنان يعادل «اللجوء إلى الطبيعة وهو في تصويره التاريخ والدين لم ينحو باتجاه «الزمان» الشرقي بقدر منحاه باتجاه «المكان» الشرقي ، والطبيعة الشرقية . ولو أن ديكان لم يلبس أبطاله أزياء شرقية ، لما تبقى عملياً أية ملامح من «الصبغة المحلية» ، نظراً لبانوراما منظره الشرقية . ففي لوحة «المسيح يعبر بحيرة طبريا» نجد أنه من الصعوبة تمييز المضمون التاريخي لشخصية المسيح الضائعة في اتساع مساحة البحيرة البراقة . كما أن التلال العالية المتصاعدة من كل الإنحاء تضفي طابعاً بطولياً وملحمياً على الحدث ، غير أنها تسيطر عليه ، وتوحي بشمولية طبيعية إنسانية عالية . ويفضل المحيط الطبيعي

يمكن الفنان من عرض التنوع الأزلي لتنازع الألوان ، وكل الاحتمالات الممكنة لتغيرات الضوء وإنعكاساته أن صورة المسيح الصغيرة الحجم تضع في الفضاء الطبيعي الاسطوري المتعدد الألوان لتغدو شبحاً ضعيفاً يظهر المسيح في حالة عجز وضعف أمام قوى الطبيعة وعظمتها (وقد تحمل هذه اللوحة دلالة على عجز المسيح عن تغيير العالم ، وعجز الدين عن إنقاذ فرنسا من أزماتها المستفحلة) . ويكرر ديكان أسلوب البناء العضوي العام للوحة التاريخية في سلسلة لوحاته التي تحكي عن «خلاص موسى» و«الهروب إلى مصر» و«إستراحة العائلة المقدسة» حيث يحتل المنظر الطبيعي مركز اهتمام الفنان ، بوصفه ملاذاً للمعاناة الإنسانية ، ينفخها ويضفي عليها الهدوء الروحي ويجريها من فوضى الحياة الواقعية .

إن الإستشراق التاريخي لدى ديكان انتحى منحى البيتورسك الطبيعي ، والتقنية اللونية المعقدة الفريدة ، أما الموضوع التاريخي الديني ، نفسه فقد أصبح حجة لأجراء تجاربه اللونية . حيث ادخل أشكالاً متعددة من الزيوت والطلاء والاصباغ الجديدة والتدرجات اللونية المتنوعة ذات التناسق البهي الهادئ . وقد لاحظ فرومتمان بأن عجز ديكان عن بناء اللوحة التاريخية بالأسلوب الفخم والعظيم «يكمن في أن فن تصوير وقائع الحياة اليومية لديه قد قضى على فن التصوير العظيم» (٢٩) . غير أن بودلير قدر عالياً لوحات ديكان المقتبسة عن حياة شمعشون ، كما رجب العديد من نقاد الفن المعاصرين بالإستشراق الديني التاريخي لهذا الفنان واعتبروه يمثل عالم الكتاب المقدس الحقيقي (٣٠) . أما شارل بلان فقد سمى مشاهد الكتاب المقدس في لوحات الفنان بـ «الحقيقة الجغرافية للكتاب المقدس» (٣١) والأصح في اعتقادنا هو افتقار ديكان للتربية الفنية الكلاسيكية التي تربي عليها ديلاكروا وشاسيرو (تعلم ديكان فن التصوير بنفسه) ، ذلك أن بناء اللوحات التاريخية على الجدران يتطلب أساساً فنية تقليدية متعارف عليها في فن التصوير الأوروبي ولا سيما أن هذا النوع الفني حافظ على طريقة محددة في معالجة الموضوع ، وعلى ايقونوغرافية معينة صارمة لا بد لمن يسعى إلى الحدثة في إطارها (أي إطار ايقونوغرافية الموضوعات التاريخية الجدارية) أن

يكون معدداً إعداداً خاصاً ، مالمكاً للأسس التي يقوم عليها فن التصوير الجداري منذ قرون . وقد فشل ديكان في الارتقاء بإستشرافه نحو التاريخية وفخامة الإسلوب لتغلب أسلوب اللوحة الصغيرة على إبداعه ولهذا السبب لم يحقق حلمه بتسلم طلب رسمي من الدولة لتزيين جدران الأبنية آنذاك ، كما لم يتسن له أن يصبح في عداد المجددين في مجال الجداريات .

ب . البورتريه :

في صالون عام ١٨٤٥ عرض شامريو البورتريه الشهير «علي بن أحمد خليفة القسطنطينية برفقة حاشيته» / المتحف الوطني ، قصر فرساي . باريس / . وقد عزاه بودلير في صالونه النقدي لعام ١٨٤٥ ، إلى النوع التاريخي في الفن وليس إلى فن البورتريه ، مشبهاً البورتريه بـ«السذاجة الوقحة للفنانين العظماء» . وفي نفس هذا الصالون عرضت لوحة ديلاكروا «مولاي عبدالرحمن سلطان المغرب يخرج من قصره بصحبة الحرس والقادة العسكريين / متحف أغسطس تولوز ، فرنسا / . وللمرة الأولى في تاريخ فن التصوير الفرنسي وفي ذروة المطامع الاستعمارية لفنونا في الشرق يتم تقديم القادة السياسيين الشرقيين للجمهور الفرنسي ، ضمن إطار هالة عظيمة السلطة الشرقية ، وبطريقة استعراضية واحتفالية تنطق بالفخامة الشرقية .

إن إنتقال شامريو وديلاكروا من الشرق الانثوى الحالم ، الحسى والشاعري ، إلى تصوير حكام الشرق بصورة مجللة بالجدية وصرامة الشخصية ومهابتها ، فضلاً عن السطوة ورباطة الجأش في المظهر الرسمي لها ، في آن واحد معاً يطرح سؤالاً وجهاً : هل كان إنجاز هاتين اللوحتين بإيعاز من السلطة الفرنسية لتحجيد الشخصيتين السياسيتين المؤثرتين في محور الصراع الفرنسي - الجزائري ؟ من الصعب تأكيد هذه الفرضية كما أنه من الصعب نفيها لوجود العديد من البورتريهات الشخصية لقادة شرقيين في فن التصوير الاوروي (بورتريه السلطان محمد الفاتح ١٤٨٠ بريشة ج . بيليني ، بورتريه بأبي الجزائر بريشة فيلاسكس ، وبورتريهات العديد من السلاطين وسفراء الباب العالي في فرنسا (بورتريه سعيد

أفندي ، وابنه محمود أفندي وغيرهما) . إن عادة زيارة الفنانين الشرق راقتها عادة تصوير قادة وحكام وملوك الشرق وتخليدهم . فالقائد أو الحاكم الشرقي (رمز السلطة) كان يمثل في ذاكرة الأوروبي نموذج البأس والشجاعة والاستبداد والعنف ، ولاسيما أن أوروبا خلدت العديد من حروبها مع قادة الشرق المسلم منذ فتح أسبانيا ومروراً بالحروب الصليبية ، وسقوط القسطنطينية ، وفشل حملة بونابرت . وقد صور مرافقو البعثات الدبلوماسية والعلمية والتجارية وحتى الإرساليات حكام الشرق البارزين في أواسط القرن التاسع عشر (محمد علي باشا ، وابنه إبراهيم باشا ، والأمير بشير الشهابي ، والأمير عبد القادر الجزائري في العديد من البورتريهات التي تصلح لأن تكون موضوعاً لبحث نقدي - فني مستقل نظراً لكثرتها وتنوعها) . وما جرى تكريسه في عصر حكم بونابرت واثراً فشل حملته على الشرق ، من منظومة صور فنية تعكس «مآثر» الجيش الفرنسي وبطلته ، وإظهار الشرقي المسلم بصورة «المغلوب» و«الضعيف» و«العاجز» عن تمثيل نفسه والدفاع عنها ، قامت بنفيه الوثائق ومذكرات بعض قادة حملة الجيش الفرنسي على الشرق التي نشرت في فرنسا بعد نفى بونابرت وموته ، والتي تحدثت عن هزائمه ، وبسالة المقاومة الشرقية لشعوب الشرق وتضحيتها في سبيل دحره . كما كثرت المعلومات في فرنسا في الوقت نفسه ، حول واقع مصر الحديث ودور محمد علي باشا فضلاً عن المعلومات التي كانت الصحف الفرنسية تنشرها أثناء تغطيتها لنضال الشعب الجزائري بقيادة قائده عبد القادر الجزائري . كان الفنانون الذين زاروا الجزائر يدركونها تمام الإدراك نظراً لمعايشتهم لها . وقد تأكد الفنانون الذين زاروا الشرق بما رأوه بأنفسهم (ديلاكروا شاهد بأم عينيه مظاهر السلطة لنظام سلطان المغرب . وقد سجلها في مذكراته ورسائله ، وتخطيطاته التمهيدية قبل انجاز بورتريه السلطان ١٨٤٥) . إن حدة مظاهر انجذاب الفنانين الرومانسيين لتصوير القادة الشرقيين يمثلها النزوع نحو الشخصيات التاريخية ، والشخصية - المنفردة المتميزة القوية ، والمعبرة في مظهرها ، وصراعها مع الوسط المحيط ، لذلك نرى شامريو وديلاكروا قد وضعوا القائد الشرقي وسط حشد من حراسه ، وجعلوا منه مركز إهتمام الحشد ، نظراً للمكانة التي يحتلها في تاريخ شعبه ووطنه في مرحلة معينة .

ففي أواسط الأربعينيات وبعد أن أصبح الشرق قريباً من الرومانسيين بات الاستشراق الرومانسي قريباً جداً من واقع الشرق ، بل ومن واقع الصورة الشرقية السياسية والاجتماعية والجمالية ، وفي «تقاطع» معها أيضاً . فقد دمج ديلاكروا وشاسريو في نطاق العمل الفني الواحد بين مبادئ التعميم الرومانسية ، وبين النمذجة الواقعية للشرق . وذلك باستعمال مبدأ ثنائية العناصر «الرومانسية - الواقعية» ، وفي اختيار شخصية البطل الشرقي وتصويرها بوصفه بطلاً إيجابياً بغض النظر عن موقف السياسة الرسمية . في الوقت الذي كان فيه الوضع في فرنسا يتطلب ليس فقط عرض الخصال الإيجابية في مظهر حكام الشرق ، بل أوجب البحث عن «السلوك الإيجابي» لهم مع فرنسا . إن عملية المقاربة بين لوحتي شاسريو وديلاكروا ستساعدنا على كشف الرؤية الفنية للشخصية السياسية الشرقية أي صورة «السلطة» الشرقية في عيون الفنان الرومانسي الفرنسي . فالموقف الفني يتضمن موقفاً سياسياً ، ومن خلال نسق الصورة الفنية يتسنى لنا إدراك ماهية صورة «السلطة» الشرقية في أربعينيات الرومانسية الفرنسية . كان ديلاكروا شاهد عيان لمراسم الخروج الاستعراضي لسلطان المغرب من قصره تحيط به حاشيته ، وقد ثبت هذا المشهد بواقعيته المستمدة منه ومن واقعية صورة الحاكم الشرقي التي ظهرت بشكل تقليدي في فن المنمنمات الإسلامية حيث تبدو صورة الحاكم المهيب ، المتميز ، الطاعى ، وسط حشد من الحرس فيظهر على صهوة جواده ووراءه يسير خدمه وحرسه حاملين مظلة لتقيه الشمس ، ولترمز إلى رفعة وعلو شأنه في القوم . فجاء بورترية ديلاكروا صورة تعبر عن الحالة «النمذجة» لواقع الشرق التاريخي ، بينما تراجع البطل «النمذجي» إلى الدرجة الثانية . فيما نرى العكس لدى شاسريو الذي عمد في بورترية «حاكم قسطنطينة» . إلى تسجيل «صورة نمذجة» للحاكم الشرقي بمعنى الصورة الشخصية (مظهرها وعالمها النفسي) ، تم فيها تعزيز الناحية النفسية وخصال الشجاعة والكبرياء والعزة في سلوك الإنسان الذي يقف في موقع أحداث هامة وجسيمة . إن التوافق واضح جداً بين الموديل الفني ، وبين تصورات الفنان عن قوة الفرد الروحية والسلوكية . وإذا كان ديلاكروا يعبر عن

موقفه من الحدث المصور ، ويمنحه تقييماً خاصاً ، فإن شاسريو يركز جل إهتمامه على عرض صورة محددة . مبرزاً أصالتها الواقعية إلى أقصى حد . أما من الناحية الفنية فإن بورترية «علي بن أحمد» حافظ على أولوية التصوير ، وعلى الأسلوب المتدفق والإنسيابية في التعبير . ويتميز عن بقية الأعمال المعروضة في الصالون ذاته بإيمائه الإحتفالي وإستعراضيته ، وإيجازه الصارم للمعالجة اللونية .

فإن الإحساس الرومانسي بالعالم لا ينعكس إلا بتركيز شاسريو على النشاط الداخلي للبطل ، ونقل العلاقة الإنفعالية المتوترة بالحياة والطاقة المتأججة في العالم الداخلي . وبناء على مبادئ البورتريه الرومانسي ، يقدم شاسريو قضية الفرد ذي القوة الفريدة والخصال الإنسانية والروحية المتناسقة والمتمعة لبعضها البعض . كما أن البطل لا يبدو في تناقض مباشر مع الظروف المعطاة ، لكن التلاعب المضطرب لنسق الألوان الدافئ ، ونظرة «علي بن أحمد» الحزينة المتألمة التي تؤثر في المشاهد ، وكذلك التعبير التراجيدي - الكئيب لوجه أحد مرافقيه ، وكأنها «تشي» بوجود تناقضات مستعصية تساهم في إبراز خصال الحاكم الشرقي . مثل هذه التصورات عن انسان الشرق ، صاحب السلطة ، الممتلئ حيوية وقوة ، مع مسحة كآبة تخيم على معالم الوجه ، المدرك لخطمية القدر ، وهي تعزي إلى الفهم الجديد لتاريخ الشرق . ففي الأربعينيات تشبع التاريخ والأدب ، وعلم الآثار ، والإنسانيات ، وفن التصوير «بروح الشرق» ، لذا ارتبطت صورة الفارس الشرقي الممتطي صهوة جواده تاريخياً بصورة الحاكم الشرقي المعاصر . إن النظرة إلى الشرق المعاصر يربطه بإضيه ، جعل هذا الشرق في عيون الرومانسين عالماً نموذجياً ، و«النموذجي» الشرقي تحول بدوره إلى «التاريخي» في الصورة الشخصية الشرقية . إن شاسريو لم يكتشف شيئاً جديداً هنا ، حيث تطرق فقط إلى وسيلة التصوير التي إتبعها الرومانسيون في تصوير شخصية الإنسان القردية بعلاقتها بالوسط المحيط ، هذا الوسط القريب من البطل ، ويظهر أحياناً من خلال الحذر المرضي والإضطراب النفسي ، ويتمثل الحذر في عمق نظرة خليفة قسطنطينة وكآبتها . إن أعماق الشخصية الإنسانية تجدد تعبيرها في العيون ، التي تُصوّر بمثابة «مرآة الروح» في البورتريه . فالفنان لا

يسعى إلى التأثيرات الخارجية ، وما يهيمه هو المؤثرات التاريخية في الشخصية ، التي ساعدته على إنجازها ، ومبادئ انغر «البورتريست» الذي سعى في فن البورتريه إلى تسجيل حالة العناصر وصدقها ، ورقة الأشكال المصورة ونقائنها ، بالنزوع إلى واقعيتها وتثبيت السلوك الإنساني للشخصية عبر طباعها . فالوجه وتعبيره هي المدخل المركزي لحركة الروح الخاصة ، والحياة الداخلية للموديل ولم ينس شاسريو نصائح معلمه انغر بقوله دائماً «لكي يكون البورتريه ناجحاً تماماً ، قبل كلشيء يجب أن تتمعن جيداً في الوجه المزعم رسمه وعليك أن تنظر إليه طويلاً وبإنتباه ، ومن كل الجهات بل يجب أن تكرس الجلسة الأولى كلها لهذه الغاية»^(٣٢) وقد تميز شاسريو عن ديلاكروا في رسم معالم الصورة الشخصية الشرقية ، في كونه قد تلافى السردية التي وقع فيها ديلاكروا ، وفي كونه لم يدخل أية أحداث وصفية جانبية إلى بناء اللوحة بل أبرز الجمال البطولي للشخصية والشخصية الجاهلية للبطل ، التي يتسم بها الأفراد الذين خلقوا للقيادة والسلطة بالمعنى الرومانسي للسلطة . إن الحالة الدينامية المتدفقة في صورة الجياد للفنانين غرو وجيريكو وديلاكروا ، تتوافق وأهداف العصر النابليوني الملحمي . أما لدى شاسريو فان الطاقة «البشرية» تظهر بوصفها هي الأساسية وهي محور حركة الجياد الخارجية ، وهي التي تمسك بزمامها وتحدد سلوكها البطولي وليس العكس . لقد استخدم شاسريو وديلاكروا موديلاً محدداً ، لذلك اعتمدا على المعالجة الواقعية للصورة الشخصية . إلا أن ديلاكروا عالج النمط عبر الحقيقة التاريخية للعناصر والعوامل والأنواع الفنية . أما شاسريو فقد نظر بصورة أخرى إلى عملية بناء الصورة الشخصية ، وتمكن من انجاز بعض الرسوم التمهيدية أثناء وجود «علي بن أحمد» في باريس لمهمة رسمية . ورغم اختلاف الأسلوب فقد استخدم كلا الفنانين عناصر فن العمارة العربية في بناء اللوحة ، للدلالة على المكان ، وربط الشخصية التاريخية بطباعها وسلوكها وباليئة الإجتماعية ، أي بمنبتها القومية والديني ، حيث يسر موكب «السلطان» في لوحة ديلاكروا على خلفية معمارية (في الجزء الخلفي للوحة) . ولدى شاسريو فان منظر مدينة قسطنطينة يبدو من بعيد بمنائر مساجده الشاهقة ، وأسوار المدينة بحيث تظهر

مجموعة الفرسان متحركة على قمة جبال محيطة بالمدينة . وفي هذا التوليف بين الشخصية الداخلية والعمارة ، والمنظر الطبيعي وقع شاسريو في دائرة الوهم التصويري لعدم التزامه بمبادئ تقنية فن التصوير الرومانسي على سبيل المثال ، فإن الضوء الطبيعي الذي يسقط من اليمين على شخص «علي بن أحمد» ليسلط عين المشاهد عليه ، لم يؤثر أي شكل من الأشكال على محور البناء التركيبي العام . كما لم يؤثر على العجينة اللونية التي حافظت على طابعها المحلي . إن اللون لديه غير خاضع لتأثير الضوء ، ولا يعتبر عاملاً مهيماً في اللوحة ، لهذا السبب لجأ شاسريو إلى لعبة تباين الأضداد في إبراز تفاصيل معينة (بوصفها رموزاً وإشارات) كالآزياء ، وأجناس الخيل وألوانها . لهذا فإننا نجد أنفسنا في بعض الأجزاء أمام فن تصوير ، وفي أجزاء أخرى فإن الأمر لا يتعدى عملية تلوين عادية . هذا ما قاله بودلير عن هذه اللوحة . لقد كانت هذه اللوحة بداية لمقارنة أعمال شاسريو الشاب بأعمال عملاق فن التصوير الرومانسي ديلاكروا في دوريات النقد الفني المعاصر ، وقد بدأها بودلير حيث أشار إلى «أن السيد شاسريو يسرق من ديلاكروا» (٣٣) . . . مرجحاً بنزعة التعلم على يد ديلاكروا . فكتب يقول : إن ظهور إبداع شاسريو يؤكد ولادة فنان جديد ومبدع حقيقي (٣٤) . كما أن بورترية «خليفة قسطنطين» الذي رسمه شاسريو الشاب حمل له فرصة زيارة الجزائر ، إثر الدعوة التي وجهها إليه حاكم قسطنطينية بعد أن أعجبه تصوير الفنان الفرنسي له .

وفي عام ١٨٤٦ قام شاسريو برحلة إلى الجزائر مدفوعاً بسعيه إلى العثور على المثال الجمالي الأصيل والقديم للشرق . لقد بدا ذلك وكأنه «عودة إلى الشباب» . إلى مرحلة الدراسة عند انغر ، ومرحلة التوليف بين الموديل الهيليني والموديل الشرقي . وغيرت قسطنطينية من لغة شاسريو التشكيلية الجذرية في الاستغناء عن البنية الهيلينية المرمرية للجسد ، وبرز حدوده ، وسجلت الوقوع في أسر المظهر الشرقي الخالص . ويمكن أن نجد في رسائله لأخيه من الجزائر بعض الإشارات إلى تلك المؤثرات التي جذبتة وأهمها «النقاء الأزلي لعنصر الجمال العربي واليهودي الذي بقي حتى الآن» (٣٥) وكذلك التقاليد ، والبيئة ، والمناخ . وقد فتن

شاسريو بغنى الألوان «إن الخليط العميق للألوان هنا ، يجعل الطبيعة تبدو وكأنها قطعة فسيساء تشع بالنضارة وصخب اللون وبريقه ، فكل شيء هنا يبدل ألوانه باستمرار ، غير أنه يبقى جذاباً دائماً»^(٣٦). كما كشف الشرق له عن «معنى الألوان المضاءة التي تضفى طابع الحدائة على فن التصوير». وبعد عودته من الجزائر استعرض شاسريو قدراته الفنية التي تعمقت بقوة على أرض الشرق . وعلى ما يبدو فإن الشرق قد شكل مصدر النور الذي يتعش اللون ويمنحه ماهيته ، ووضحت هذه المسلمة في أعمال أعلام الرومانسية بعد زيارتهم ومعابنتهم لطبيعة الشرق ومناخه . واستطاع شاسريو (كما ديلاكروا ، وديكان ، وماريلا) أن يلمس العلاقة العضوية بين الضوء واللون فبدت لوحاته مكتنزة بنعيم الضوء الذي يخرج من ذات الأشياء ، والمادة ، ويصبح صفة حيوية لها ولم يعد يسلط من خارجها كما كان يفعل سابقاً متأثراً بطريقة انغر . إن رحلة الجزائر حررتة من أطر الأشكال الباردة والحدود فيها بينها ، وأكسبته ثراء في التقنية والعلاقة بين الضوء والظل ، والضوء واللون والتلاعب بالدرجات اللونية للتوصل إلى إظهار صدق الحالة الروحية عبر إشارات العالم الخارجية . أمّا من حيث الموضوعات ، فلأن شاسريو لم يخرج عن فلك المنظومة الايقونوغرافية الإستشراقية التي كانت قد تشكلت بفضل الجيل الأول من الرومانسين : شرق «الحريم» شرق «المعارك» ، شرق النقاء الجمالي للعنصر البشري الشرقي ، لكنه حاول أن يطرق صور الحياة والبيئة الشرقية بأسلوب جمالي وروية جمالية فيها مزيج من الرومانسية والواقعية . وساهم الشرق بتعزيز قدرات شاسريو «البورتريست» فظهرت بعد رحلة الجزائر مجموعة من البورتريهات «الثنائية» التي تمثل نوعاً فنياً نادراً في فن البورتريه الفرنسي . إن البورتريهات الثنائية لا تتصف بثبيت التشابه المظهري للموديلات ، بل التشابه في الحالة الداخلية ، والتقارب الروحي الإنسجامي . وبدا هذا الإتجاه في فن البورتريه معلمه انغر .

أنجز شاسريو منذ عام ١٨٤٨ سلسلة بورتريهات ثنائية شرقية («شقيقتان يهوديتان أمام المهد» ١٨٥١ مجموعة تانينباوم) و«مغريبتان» (١٨٤٩) : متحف الفنون الجميلة في هيوستن) و«راقصتان» (١٨٤٩ : متحف اللوفر ، باريس) .

ويرى شاسريو في الإنسان الواحد قرابة روحية تولدها إما القرابة البيئية أو المكانة الاجتماعية ، أو الصلة العائلية ، فتبرز عبر توحيد الإحساس والعلاقة بالعالم الخارجي (أم وابنة ، راقصان ، حراس على بن أحمد) . وفي هذه الصلة الروحية يبرز تأثير فكر أنغر الجمالي ، إن أوضاع الأشخاص في البورتريه ، والتماثل في ملامح الوجوه والتعبير وحركات الأيدي ، والأشكال المتشابهة للثياب ، كلها تدل على القرابة النفسية ، والأنشوية ، والاثنية حتى إيماءات الوجه ، والنظرات ، والعلاقة بالذات وتشابه المزاج ، وحالة السمو العاطفي (مسحة الكآبة الجميلة التي تزين حسناواته الشرقيات) وحالة الاستكانة والاذعان للقدر . أو المصير لدى المرأة الشرقية .

تتميز بورتريهاته «الثنائية» ببساطة بنائها التركيبي ، والتواضع النسبي للوسط التريني - الاجتماعي والأزياء - الديكور أي الخلفية البنائية التي يقوم عليها أساس تصوير شخصياته الشرقيات وغالبا ما يختار الخلفية "fond" المحايدة ، مما يساعده على تركيز الإنتباه على الشخصية ذاتها ، (الإنسان وعالمه الداخلي) . وخلافاً لديلاكروا يركز شاسريو على ملامح الوجه وتفصيله فتبدو عيون حسناواته جميلة ، واسعة ومسكونة بحزن داخلي دفين ، وتثيت النظرة إلى الأمام ، يوحي للمشاهد وكأنها متجهة إليه ، غير أن وضع النظرة هذه يمثل نظرة إنسان متجه إلى داخله ، إلى أعماق روحه ، وقدره وخاصية «الأنا» لديه . إلا أن هذا الاختيار لوضع العين يخلق جسراً حميماً بين المشاهد وشخصية اللوحة تعبر عليه الحالة النفسية وانتقال (العدوى الروحية) من البطل إلى المشاهد .

ابتعد شاسريو في بورتريهاته النسائية عن أسلوبه السابق الذي تميز بسيادة الخطوط وإسلوب التصوير المميز لأعوام تلمذته على يد أنغر (بورتريه ادبل ١٨٣٦ ، اللوفر باريس . بورتريه «شقيقتا الفنان» : ١٨٤٣ ، والبورتريه الشخصي للفنان ، ١٨٣٦ ، اللوفر) . فقد إرتسمت بوضوح نزعة الفنان نحو البناء اللوني المعقد في بورتريه «أم وابنتها التي تداعب الغزالة» . إذ تبرز الصلة التماثلية بين الغزال الراقد على ركبتي المغربية الصغيرة ، وجمالها الفاتن الأخاذ ، والخضر في عيون كعيون الغزلان المصور بركة ، وشفافية التفاصيل واللامح

والتعابير التي تحاكي الغزال وتضاهيه ، وروعة البناء التشكيلي التي يضيفها الضوء على تنوع المقامات اللونية الدافئة وثرانها ، حيث الوسائد الوردية مزدانة بالزخارف الذهبية (الأرابيسك) والجدران الداكنة بقرمزيتها) وتجاور اللون الأحمر الشفاف في قميص الأبنة وفي السجادة التي تجلس عليها . والظلال الخضراء المنبعثة من جسد الغزال وملابس الأم . إن عملية التنازع والتداخل اللوني- الضوئي تمثل المرحلة الإنتقالية في أسلوب شاسريو . فلم تعد هناك ألوان واضحة وبارزة بالمعنى التام لها كالسابق ، بل يجري الانتقال من لون إلى لون آخر عبر الضوء النابع من داخل الأشياء ، دون أن يحدث تضاداً حاداً في طابع هذا الانتقال . فممن اللون الأصفر ينتقل إلى اللون الذهبي المائل إلى الأغبر والأشهب ، ومن اللون الأخضر الغامق إلى اللون الزيتوني الفاتح ، وحتى اللون الوردى . وتبدو الزخارف الذهبية الشفافة على الثياب وكأنها حزمة ضوئية لأشعة الشمس الداخلية ، مما يضيف على شكل الانتقال اللوني من مقام إلى آخر ، طابعاً منسجماً عذبا . يتواصل هذا الأسلوب في معالجة الظلال الشفافة والعجيبة اللونية في بورترية «فتاتان يهوديتان تهددان طفلاً» .

وتدرجات ضربات اللون الأحمر النادرة تشكل القاسم المشترك في بناء اللوحة اللوني . أن الطابع الميثولوجي- الإحتفالي ذا النفحة الرثائية في الوقت نفسه يذكرنا بصور السيدة العذراء وطفلها ، ويصور العذارى في فن التصوير الأوروبي (عذارى فناني النهضة : فيليبو ليبى ، بويتشلي ، ليوناردو دي فنشي ، رافيل وغيرهم) ، حيث تمثل صورة المرأة رمز القدسية والمعاناة الإنسانية المعذبة . فالفنان لا يعبر إهتماماً تقريباً لمشاهد الديكور الداخلية (كما في لوحة نساء الجزائر). فهو مولع ببطالته ، برسالتن الإنسانية ، القائمة بذاتها في عالم النقاء الحر ، والغموض المشوب بإبتسامة حزينة مهمة وخفية في تطلعها إلى مالا نهاية . لقد استطاع شاسريو أن يلتقط سحر عالم المرأة الشرقية ضمن هاجسها الإنساني ، وخضوعها ، ورهاقتها الروحية ، وتناسق جهاها الداخلي والخارجي . فهو يضيف طابع الهيام الروحي العميق على موديلاته النسائية الشرقية مع الحفاظ على مقاييس الجمال الشرقي التقليدي بصورة أقرب إلى الواقعية من صور ديلاكروا

بسبب تعلمه فن البورتريه على يد أهم بورتريست فرنسي في أوائل القرن التاسع عشر . فقد فاق معلمه انغر ، بإضفاء الحالة الروحية على جمال الوجه ، وفاق ديلاكروا بتقريب الصورة الأنثوية الشرقية من الواقع وتقديمها بشكل ميثولوجي مقدس ، يجمع ما بين الشكل والمضمون الجمالي المثالي .

أما ما تبقى من أعماله الشرقية فقد بقي أسير صدى إستشراق ديلاكروا في صور «الحريم» و«المحرمات» وبناء البيوت الداخلية في لوحته «رقصة المناديل» يحاكي لوحة «زفاف يهودي في المغرب» . أما مشاهد تصوير الحريم فهي قريبة من روح «نساء الجزائر» ، و«مشهد داخلي للمحرمات» حيث يزين جسد الحسناء الشرقية بالياسمين ، ويملاً مساحة اللوحة بالأدوات والأنسجة ، والمرابا ، والآلات الموسيقية الشرقية لإضفاء روح الترف الشرقي . كما حاول شاسيرو إثر رحلته للجزائر أن يدخل تصاميم الديكور الشرقي إلى مسرحية «عطيل» بالباس أبطال هذه التراجيديا أزياء شرقية (عطيل يلبس ديدمونه) و(ديدمونه تتزين) (وعطيل وديدمونه في البندقية) . إضافة إلى تصويرو لوحة «الفرسان العرب في معركة» التي تدور في فلك موضوع «المعارك» ، التي عرفها الفن الفرنسي وديلاكروا بالذات منذ العصر الرومانسي المبكر .

أوجين فروممتان (١٨٢٠ - ١٨٧٦)

لعب فروممتان دوراً مميزاً في الفن والنقد الفني وفي حركة الإستشراق الفني تحديداً . ينتمي فروممتان إلى كوكبة الفنانين الذي ظهروا في المرحلة الإنتقالية ما بين الرومانسية والواقعية ، إذ جمع في شخصيته الفنية الروح الرومانسية والفكر الواقعي في البحث الجمالي للعالم المحيط . ولعب في أواسط القرن التاسع عشر بوصفه ناقداً فنياً قذاً ، وأديباً وفناناً . فبينما برز ديلاكروا بوصفه فناناً ذا عبقرية فذة وناقداً وصاحب نظرية جمالية متفردة ، دخل الشرق في صلبها ، وغدا الإستشراق ركناً رئيسياً من أركانها ، نرى أن شرق فروممتان برز بسطوع في أعماله النقدية والأدبية أولاً ، ومن ثم في إبداعه كفنان .

وعرف في فرنسا كناقذ وأديب من خلال كتابيه الشهيرين : «صيف في

الصحراء» و«سنة في الساحل» (٣٧)، وقد لجأ إلى الكلمة والصورة معاً ليعكس عالم الشرق وقوانينه الأخلاقية والجمالية.

إن أربعينيات القرن التاسع عشر هيأت الفرصة لدى العديد من الفنانين والأدباء لكسب الشهرة، من خلال موضوع الجزائر. وبعد أن نقلت فرنسا ساحة الصراع السياسي والفني من أراضيها إلى إفريقيا الشمالية، خلقت توجهاً عاماً في الوسط الثقافي ولدى العديد من فنانها بضرورة. توجيه المؤثرات الداخلية، التي أصبحت في أحيان كثيرة بديلاً عن المواضيع الوطنية.

وعدا المبادرة الذاتية للفنانين الذين إنجهموا نحو الموضوع الجزائري بوصفه عالماً شقيقاً، هناك أيضاً التوجه الرسمي بهذا الصدد. حيث كانت الدولة الفرنسية تمد الجزائر بجيوشها العسكرية والعلمية والفنية، وكل من زار الجزائر منذ الثلاثينيات من رجال الفن والأدب والعلم كان يزورها أما بطلب رسمي من الدولة الفرنسية، وأما بتأمين غطاء رسمي لها عبر التكفل بالأعباء المادية، بهدف دراسة وبحث النتاج المادي والروحي للشعب الجزائري بغية التمكن من السيطرة عليه وإخضاعه. وينتمي إلى هذه السيامة. أ. فروماتان الذي مثل إنجهاً بارزاً في الوسط الثقافي الفرنسي هو اتجاه البين بين "Juste milieu" يحاول التوازن فيه بين الموقف الشخصي الإبداعي والموقف السياسي الرسمي. فقد «أسرته» «الغرائبية» والجمال في حياة الجزائريين لكنه ظل دائماً «فرنسياً مخلصاً». إن هذه المفارقة في إبداع فروماتان تتطلب من الباحث حرصاً كبيراً أثناء تحديد الطابع الأيديولوجي لأعماله الفنية، لذا يفترض تحليل تراثه الاستشراقي إنطلاقاً من وحدة فكره الجمالي وموقفه العلمي من سياسة فرنسا الاستعمارية للجزائر وكونه يستخدم الريشة والقلم في آن معاً لدى معاشته وتصويره للموتيف. الشرقي- الجزائري. كما جمع الشرق والغرب في عملية توليف إبداعي نظري- تشكيلي.

شأنه شأن سابقه ومعاصره، وقع الشرق في دائرة اهتمامه في لحظة وعيه لضرورة التميز والابتكار. إن معادلة الشرق- الإبداع ساورت إحاسيسه لدى إدراكه عدم جدوى مهنته وتخصصه كحقوقى (أنهى دراسته الحقوقية في باريس عام ١٨٤٣). وقد أثر على تغيير مجرى حياته كلياً المناخ الفني والثقافي الباريسي

الذي جذبته وغير معالم شخصيته . فبدأ يعيد تربية نفسه وثقافتها من جديد بحضور محاضرات اعلام الثقافة (ميشليه ، ادغار كينيه ، سانت - بوف ، ميتسكيكش)^(٣٨) ودراسة فن التصوير (لدى الفنان ريمون الأكاديمي في رسم المنظر الطبيعي ، ومن ثم في متحف الفنان لويس كاييه) فضلاً عن علاقته الحميمة بالفنان شارل - لاييه (الذي ارتبط إبداعه بالاستشراق والموتيف الجزائري).

قام فرومتمان بزيارة الجزائر في المرة الأولى تلبية لدعوة الفنان لاييه الشخصية حيث كانت تعيش عائلة الفنان في مدينة البليدة بالجزائر عام ١٩٤٥ ولدة شهر . والرحلة الأولى للجزائر قام بها فرومتمان سرا دون معرفة أهله . الذين عارضوا إتجاهه نحو الفن . وقد منحته زخماً إبداعياً هائلاً عبر عنه في العديد من الرسوم التخطيطية واللوحات ، والانطباعات . فكتب لوالده رسالة يقول : « لا أدري وقد أكون مخطئاً . غير أن رحلتي هذه ، وتوجه أفكاري الجديد ، وذلك الدرس الرائع الذي تعلمته في بلاد الضوء الساطع ، والألوان الصاخبة والأشكال الهائلة ، يعتبر تقدماً في عملي سيغدو ملحوظاً يوماً عن يوم - كل هذه المعطيات تمنحني زخماً جديداً ، وتكسبني حماساً وقوة جديدين ^(٣٩) . وإثر رحلته هذه عرض ثلاث لوحات في صالون عام ١٨٤٧ ، وإن لم تحقق له انتصاراً باهراً ، غير أنها قدمته وبنجاح للجمهور الفرنسي ، وأدخلته حقل الفنانين الطموحين للتجديد . ولم يخطئ حدسه بصدد معادلة الشرق - الإبداع . وقد زرعت فيه الرحلة الأولى بذرة الالهام والحنين الدائم إلى الشرق فانضوى يبحث عن سر العلاقة المشبوبة بالشرق ، ويحاول «عقلنتها» ، وإنظامها ، وإشاعة الرجاحة الفكرية فيها . ولاسيا وأن بدايته كفنان إرتبطت بالموتيف الشرقي . ان قصر مدة إقامته في الجزائر خلق لديه شعوراً بضرورة القيام برحلة أخرى من أجل تعميق ما يتمثل في قرارة نفسه من نزوع نحو الابتكار والتميز فكتب يقول «أريد القيام برحلة طويلة الأمد ، كي أتمكن ليس فقط من جميع المصادر ، بل من العثور على شئ ما يمنحني القدرة على إبتكار عمل جديد لتصوير هذا البلد الأميل إنني أصيبو إلى تحقيق هدفين من هذه الرحلة : أما الأول فهو إتمام دراستي كفنان عبر علاقة تأملية طويلة ومباشرة مع الطبيعة ، بعد أن اكتسبت في

المرسوم معارف وخبرات معينة . وأما الثاني فيتمثل في العثور على موضوعات جديدة في الطبيعة» (٤٠) .

لقد مثل الشرق أمام فرومستان بصفته باعث الابداع والحدائث والوسيلة لتجديد الاستشراق الرومانسي الذي بدأه ديلاكروا وديكان وماريلا . فكتب لصديقه نرسييس بيرشير معلقاً على رحلات سابقه إلى الشرق يقول : «إنني أشعر بها ينقص فناني بلدنا الرحالة ، وأعني الصبر والإخلاص للطبيعة» (٤١) . هناك أحس فرومستان بشكل مبكر ، لفقدانه موهبة الخيال الابداعي وعدم القدرة على الابتكار ، والتناقض في شخصيته المتولد من شكل الواقع المزعج تجسده ، والتجسيد الابداعي المتخيل له» . فكتب لوالدته معترفاً بشغرات شخصيته الفنية يقول إني أفترس إلى موهبة التجريد ، وذلك لأنني لا أتقن النظر الناقب . ولهذا تشخص أمامي مهمة إضفاء أقصى حد من الفنية على تصوير الطبيعة» (٤٢) .

لقد ذهب فرومستان مرة أخرى إلى الشرق عام ١٩٤٧ ليعوض عن هذا النقص في الخيال الابداعي . ولا بد لنا أن نشير إلى أن الرحلة الثانية والثالثة (١٨٥٢) قد تمتا برعاية مباشرة من السلطات الرسمية الفرنسية في الجزائر . ونشر فرومستان بعد ذلك العديد من مقالاته في مجلة "Revue de deux mondes" التي كانت بمثابة منبر مروج للسياسة الاستعمارية في الجزائر . إن أعمال فرومستان (التصويرية والأدبية) تميزت بفهم صادق واعجاب واحترام للعرب والإسلام من جهة ، وتبرير لأطماع فرنسا الاستعمارية للجزائر التي سبها فرومستان إفريقيا «الفرنسية» من جهة أخرى . وشكلت مسألة إدراك فرومستان لما كان يفتقر إليه سابقوه ، وما كان يجدر البحث عنه وكشفه في بلاد الشرق المهجس الأساسي في كلتا رحلتيه . وتميز توجه فرومستان إلى الشرق بطابعه الواعي للذات و«الموضوع» أي الشرق ، حيث إنه لم يكن يريد أن يشبه أحداً . فهل استطاع الشرق أن يحقق أمله المنشود بالتميز ، وهل أضاف فرومستان إلى إستشراق الجيل الأول من الرومانسيين إضافة متميزة ؟

لقد بلورت أرض الجزائر العملية الإبداعية والروحية لهذا الفنان ، الذي اعترف في إحدى المرات قائلاً : «إنني أعيش خارج الزمان والمكان ، منذ أكثر

من شهر . حيث أهدى في اليقظة وأخشى أن استيقظ» (٤٣) . ففي سعيه للعثور على إستجابة لعالمه الداخلي ودوافعه الروحية ، وفي الطبيعة المحيطة به يحاول التوغل في البنية الداخلية للحياة الشرقية ، وفك رموز علاقتها مع العالم الخارجي (الطبيعة ، المناخ) ، أي تحقيق ما يتطابق مع نظرية الوسط . (أو البيئة المحيطة) التي ازدهرت في الفكر الفرنسي أواسط القرن التاسع عشر .

إن تعطش الفنان للعثور على شيء ما جديد في الشرق الفني جعله يوغل في عمق الطبيعة الجزائرية ليزور المناطق التي لم يزرها أحد من قبله ، (الصحراء الجزائرية حيث درجة الحرارة في الظل صيفاً تبلغ ٦٠ درجة مئوية) وبما أن الرومانسين الأوائل ، وفناني الاتجاهات الفنية الأخرى كانوا حتى هذا الوقت قد استنفدوا في أعمالهم الاستشراقية كل ما من شأنه أن يثير الدهشة من مواضيع ، وصور وألوان ، وأنماط ، واستكملوا تقريباً الصورة الرومانسية الاستشراقية . وقاد ذلك فرومتمان إلى تركيز هدفه على الكشف عن «رؤية» جديدة للشرق مغايرة لكل ما سبقه . فقرر أن يعيش بنفسه عالم الشرق الأنقى في «الصحراء» ، وأن يجرب أثر المناخ على أحاسيسه من «الداخل» . ولم تراود الرغبة فرومتمان وحده فقط ، بل يكفي أن نتذكر ماريلا ، الذي تأثر به فرومتمان من الناحيتين الإبداعية والمعيشية ، وكذلك جيراروي نرفال (الذي عاش بين العرب ودرس لغتهم) فكتب يعبر عن رغبته هذه قائلاً : أريد أن أتغلغل عميقاً في العالم الأليف لهذا الشعب لأدرك أصالته ، واعتقد بأن بلوغ هذا الهدف ممكن فقط عبر الإقتراب من هذا الشعب أكثر» .

فالترابط بين الحياة والفن الذي سعى إليه فرومتمان في الشرق كان هاجساً لمجمل سابقيه من فناني النصف الأول للقرون التاسع عشر سواء في الموضوعات التاريخية ، وصور الحياة والبيئة ، وحتى المنظر الطبيعي .

والرغبة في معايشة الحالة الشرقية الروحية أو «عشها» إذا صح التعبير قد أدى في نهاية المطاف إلى دفع الفنانين نحو تسجيل التغيرات الدقيقة للطبيعة ، والطباع ، والسلوك ، والعادات ، والتقاليد ، والطقوس الدينية والدنيوية . أي ما يمكن أن نسميه «روح الشعب» ذاتها . فقد وصف فرومتمان كل هذه

المظاهر، ليدرك ويحدد خصائص الثقافة القومية في كتابيه «سنة في الساحل» و«وصيف في الصحراء». وسجل فيها إكرام الضيف، والكرم والحكمة، وحب الأرض، والإلتحام بالطبيعة، وغيرها من سجايا شعب الجزائر. ويتميز وصفه لحياة القبائل العربية بدقة الأحكام، وعمق الأفكار وقوة الملاحظة، والنظرة الثاقبة المقرونة بالصبر. ان عَمَلِيَه الْمَذْكُورَيْنِ، هما عبارة عن تسجيل انطباعات فنية تاريخية عن ناحيتين مختلفين (الصحراء، والساحل) لإدراك تأثير التغير المناخي - الطبيعي على سلوك السكان المحليين. وهنا لسنأ بصدد البحث عن موهبة فرومشتان الأدبية عن الشرق (وقد كتبت العديد من الدراسات والأبحاث التي استوفتها حقها). وإنما حاولنا أن نقوم بجولة إستطلاعية في إنطباعاته المكنونة بغية ربطها بأعماله التشكيلية. إن المنظر الطبيعي استحوذ على غالبية لوحاته الإستشراقية. فالطبيعة بالنسبة له هي مسكن الإنسان، مثلما «الجسد مسكن الروح». وقد وضع الإنسان في وسطه الطبيعي، ليدرك سر العلاقة الخفية والحميمة بينهما.

فالنظرة الأولى للوحاته قد توحى بانطباع عن شمولية التعبيرية التصويرية لمظاهر الحياة والبيئة والطبيعة الشرقية وتضع المشاهد في حيرة من أمره حول طبيعة النوع الفني الذي تنتمي إليه. فهي تصور مشاهد توليفية للخواص الطبيعية، والاقليمية، والقومية، والاخلاقية، والاثنية، وذلك بهدف خلق الانطباع الصادق عن نمطية التحام الانسان الشرقي بالوسط المحيط، وتصور مشاهد من الصيد، والرعي، تشكل الطبيعة فيها المحور في بناء الحدث، فليس لدى فرومشتان صوراً شرقية خارج الطبيعة. إن الطبيعة هي نقطة البدء، ونهاية المطاف في حياة البدوي في الصحراء، أو في الساحل وما يقلقه في اللوحة ليس المحتوى، بل يشكل المحتوى مسرحاً للمهارة التصويرية - اللونية وبخاصة في أعمال الفترة الأولى من حياته.

فمنذ سالون ١٨٤٧ وحتى سالون ١٨٥٠ لم يكن واقعاً تحت تأثير إستشراق ماريلا... بحيث جعل المنظر الطبيعي الجزائري مشابها للمنظر الطبيعي المصري في لوحات ماريلا. وإذا كان ماريلا قد خلد الطبيعة المصرية بتسجيل

مظاهرها ، فإن فرومستان سعى لتخليد مناظر الطبيعة الجزائرية من المنطق نفسه للصبغة المحلية ولعبة الضوء واللون مثل لوحة ذكريات جزائرية ، (متحف الفنون الجميلة في الجزائر) . فتراجع فيها أطلال الآثار المعمارية المحلية (بقايا أعمدة وقناطر) ، إلى خلفية اللوحة ، التي تزين مقدمتها بألعاب الفرسان ، دون المبالغة بتجسيد التفاصيل المعمارية . ويمكن تفسير هذا التوجه بسبب طبيعة الآثار الجزائرية التي وقعت تحت نظره والتي تخلو من الموصفات التعبيرية وحجم الموضوع المثير الذي يتبدى في شكل الآثار المصرية . فضلاً عن ذلك فإن فن العمارة لم يدخل في إطار اهتمامه ، بقدر الطبيعة ، فهو يسعى لرؤية المنظر الطبيعي الشرقي «بمنظار جديد» معتمداً على ما لديه من إحتياطي في دقة الملاحظة ، والاستيعاء . فتكاثف المهارة اللونية بحيث تنسيه لعبة الحركة التركيبية ، وتحول اللوحة إلى مسرح طبيعي جامد مثقل بالإنتطاعات اللونية والضوئية ، مما يحيل اللوحة إلى صورة حقيقية لـ «الفن الخالص» .

وقد تم التعامل مع طبيعة الجزائر في المرحلة الأولى من إبداعه بمنظار مفهوم الطبيعة الذي ساد فن المنظر الطبيعي الفرنسي (مدرسة الباربيزون ، فونتبلو ، شانيتي التي تزعمها كل من كورو ، روسو ، ودويني) . وبما أن فرومستان نفسه قد عمل معهم في غابات فونتبلو وشانيتي (مراكز المنظر الطبيعي الفرنسي)^(١٤) فإن موضوع تصوير المنظر الطبيعي الخالص ، الذي يغص بالشجر ، الهمة لإنجاز لوحة شرقية تكون النخلة فيها (رمز الطبيعة الشرقية) أساس بنيتها التركيبية ، فصور لوحة «غابة النخيل» حيث تبدو غابة نخل كثرة الأعداق ، مشوقة الجذوع تطاول أعناقها السماء ، وتتعانق أغصانها لتخلق جواً غريباً دافئاً ، مترعاً بالأسرار (عل نسق أعمال ماريلا الأخيرة) . وفي «غابة النخيل» يعطي فرومستان مرونة الحركة لجذوع النخيل وأغصانه ، بحيث تبدو على غرار أشجار مدرسة الباربيزون في منطق تركيبها الفني ، بينما تظهر بعض الشخصيات في الجزء الأمامي بأحجام ضئيلة جداً قياساً إلى حجم النخيل .

برز فرومستان في لوحة «غابة النخيل» بوصفه فناناً انتقائياً - توليفياً في مفهوم وظيفة «الشجرة» لدى الفنان الفرنسي ودخلت شجرة الشرق وطبيعته نظرية

المنظر الطبيعي الفرنسي بحيث تمت «قولبتها» وفقاً لمنظور الفهم الأوروبي لجمال المنظر الطبيعي .

بما لا شك فيه أن إقامة فرومبتان في الجزائر لفترة طويلة مكنته لاحقاً ، أي في الخمسينيات ، من إيجاد ذاته في لوحات شرقية صميمية تصب في جوهرها في التوجه الرومانسي الغريب ، غير أنها تنم عن فكر جمالي نظري منبعه الملاحظة الدقيقة لتغيرات طبيعة الشرق ، وأثر المناخ على السلوك ونمط الحياة وبخاصة في الصحراء . لقد أنجز فرومبتان عدداً من لوحات «الصيد» ، الفكرة التقليدية الاستشراقية التي تغلفت في الفن الأوروبي منذ القدم (مع تغفلل الموتييف الفرعوني والبابلي والآشوري والفارسي) . حيث يصور فيها صراع الإنسان مع الحيوان ويرمز بها إلى الصراع بين ما هو انساني وما هو حيواني ، الخير والشر ، السماوي والأرضي ، العلوي والسفلي . وقد أعيد احياء موضوع «الصيد» في فن التصوير لدى ليوناردو دي فنشي في لوحته («معركة أنغياري» ١٥٠٤ ، فلورنسا) ، التي تأثر بها الفنان الفلامندي بيتر باول روبنز في لوحته «صيد الأسود» . وظهرت في لوحة الفنان روبنز صورة الإنسان الذي يخوض معركة ضارية مع الأسود ، في الزبي الشرقي . ومنذ هذه الفترة يلاحظ أن مشاهد «الصيد» أخذت تصور الإنسان الشرقي في معركته مع الحيوان . حيث سادت مشاهد الصيد في أعمال العديد من فناني الباروك والروكوكو الفرنسيين .

إن تفسير ربط الإنسان الشرقي بمشاهد «الصيد» له جذوره التقليدية الايقونوغرافية التي تكرست منذ القدم ، كما يستوجب ربط مشاهد «الصيد» في فن التصوير الأوروبي ، بفعل تأثير فن المنمنمات الإسلامية الذي تعتبر مشاهد «الصيد» إحدى صوره التقليدية في منظومة فكرة الجمال الايقونوغرافي . وتعتبر مشاهد «الصيد» صورة واقعية من حياة الإنسان في القرون الوسطى : الشرقي والغربي على السواء .

وقد يطرح السؤال للوهلة الأولى لماذا يصور «الشرقي» بالذات ، في مشاهد «الصيد» ، رمزاً للقوة ، والعنف ، والانفعال . إن الجواب يحتل تفسيرين : الأول النشاط الحياتي للشعوب البدائية وشعوب القرون الوسطى التي كان الصيد

يشكل أحد أركانها الرئيسية . وقد وردت مشاهد الصيد في فن المنمنمات الإسلامية ، التي تصور الحكام وعلية القوم وأحياناً أبطال الأساطير الشعبية في حفلات «صيد» الأسود والغزلان ، والفهود ، والنسور وغيرها من الحيوانات الوحشية الضارية والثاني : النزوع إلى حيوية البناء الفني للوحة ، والتوق إلى إحياء موتيف «الصيد» التقليدي ، بأسلوب جديد يرضى ميل الرومانسي إلى الرمزية . وكان جيريكو أول من تطرق إلى هذا الموضوع من الرومانسيين ، ومن ثم طوره ديلاكروا في شتى مراحل حياته الإبداعية حيث أنجز عددا لا يحصى من مشاهد «الصيد» التي يشكل فيها صورة الإنسان ، الشرقي ، ويبدو وقوع ديلاكروا تحت تأثير روبنز باقتباس المزاج الإنفعالي لمثل هذه الأعمال وطبيعة التركيبة الدينامية المتدفقة ، وتضارب الألوان من جهة ، وتحت تأثير مشاهد «الصيد» التقليدية لفن المنمنمات الإسلامية ، ومشاهد الصيد الواقعية التي رآها بأم عينيه أثناء زيارته للمغرب ، فقدم ديلاكروا عام ١٨٥٤ لوحته «صيد النمر» التي تكثفت فيها منجزات مشاهد الصيد الغربية والشرقية على سواء ، جامعاً فيها كل نظرياته التصويرية : نظرية الانعكاس الضوئي ، نظرية التناقض أو التضاد والتدرجات اللونية ، نظرية اللون الأخضر ومشتقاته ، الصبغة المحلية ، فضلاً عن منحاه الرومانسي القائم على «الرمز بعناصر الطبيعة بما فيها الإنسان لأداء الفكرة الانسانية - الطوباوية - المثالية» (٤٥) . ومن خلال مشاهد «الصيد» أعاد الرومانسيون للشرق المعاصر لهم ماهيته الفنية - الحياتية التقليدية . ولا سيما أنهم رأوا فيها تعبيراً عن تعطشهم للغريب والحيوي الإنفعالي والتاريخي ، الفطري ، وكذلك للتضارب اللوني . ففي لوحة ديلاكروا المذكورة سابقاً نرى أن تداخل الإنسان والطبيعة لا يمر دون صراع - ومحاولة سيطرة الإنسان على الطبيعة تجسد صراع الإنسان مع القدر ، وتمثل مفهوم «البطولي» . أما صراع الإنسان مع الحيوانات المفترسة فعالباً ما عولج على أساس صراع النزعتين الروحية والمادية ، فالبلغة في التعبير عن الأحاسيس والقوى الخارقة للإنسان تقدم الإنسان في حالة من العظمة الداخلية معبراً عنها بدينامية الروح والجسد معاً ، سعياً نحو الأفعال السامية . إن إرتباط مفهومي الفن والإنفعالي لدى ديلاكروا جعله يضغط المكان

(الطبيعة) مطبقاً السماء على الأرض ، مقرباً الإنسان إلى الطبيعة في بناء اللوحة التركيبي . فتحشد قمة الحدث في عقدة حيوية محكمة الحبكة ، بحيث يستحيل فصل عناصر الطبيعة عن بعضها البعض ، وحتى الإنسان عن الحيوان . وتعتبر مشاهد «الصيد» مسرحاً لونياً خصباً يجرب فيه الفنان قدراته ومهارته التقنية . فمن الألوان المعتمة التي تلف اللوحة تنبعث بإضطراب الألوان الساطعة الكثيفة مثل رداء الصيد المذهب ، وجلد النمر الذي يلمع كالكهرمان ، واللون الأخضر هو اللون الأساسي الطاغى على فضاء اللوحة . وأدرج ديلاكروا شتى تدرجاته ومشتقاته في عملية تزاوج نغمة الطابع (فمن الأخضر الزمردي للأعشاب المتشعبة في مقدمة اللوحة وحتى الأخضر اللا زوردي في الأفق ، ومن اللون الزيتوني المذهب للأرض حتى اللون البنى المائل للخضرة للصخور) . ومثل هذا الخصب اللوني لا يقدمه اللون الواحد الأخضر ، ولا يستطيع خلقه إلا خيال واسع لفنان متمكن من رؤيته اللونية ونظريته في واقع اللون . ونستطيع القول بأن مشاهد «الصيد» في إبداع الرومانسين وبخاصة ديلاكروا هي تأكيد للنزعة الباروكية لبناء التركيب الفني للوحة . وما يطلق عليه ممثلو «الباروك الرفيع» على حد قول فريد لاندر ، تأكيداً لمحاكاة الفن الشرقي من حيث الصورة والموضوع ، يشهد على ذلك إهتمام الرومانسين وديلاكروا بالذات الذي أنجز منذ الأربعينيات وحتى نهاية حياته السلسلة كاملة من مشاهد «الصيد» : صيد الأسود ١٨٥٤ ، متحف الاميتاج ، لينينغراد) صيد الأسود ، ١٨٥٥ ، المتحف الوطني ، ستوكهولم ، وكذلك صيد النمر ، ١٨٥٩ متحف بوسطن وغيرها . كما أن مشاهد «الصيد» الشرقية وردت في إبداع هـ. فرنية «صيد الأسود ١٨٣٦ ، مجموعة والاس ، لندن) وهي من أفضل لوحاته الاستشراقية على الإطلاق سواء في بنائها الفني ، وحيويتها ، وعجيباتها اللونية المائلة إلى الاصفرار الرملي الذي تولده أشعة الشمس في الصحراء . وكذلك مشاهد الصيد لدى ديكان وشامريو (غير أن هذين الأخيرين مرّاً على مشاهد الصيد مروراً عابراً دون أن يمنحها تمييزاً ملحوظاً) .

لقد أوردنا هذه النظرة السريعة لتاريخ تصوير مشاهد «الصيد» بغية تحديد

دور فرومتمان كفنان استشرافي انجز العديد من مشاهد «الصيد» التي حاول أن يكون متميزاً بها كفنان وكاستشرافي . واعتماداً على ما سبق نرى أن فرومتمان قد استند في مشاهد «الصيد» على تقاليد إيداعية عريقة معتمدة على التراث الفني الغربي والشرقي ومنطلقة من معانيته الشخصية لعالم الصحراء التي عاش فيها مدة طويلة . ومن الطبيعي أن يسعى الفنان إلى «التميز» في رؤيته للشرق التقليدي عن معاصريه . فقد حلت الغزلان الرشيق (رمز الجمال ، والخفة وإنسجام المقاييس) والصقور الجارحة (ملوك السماء) محل الحيوانات المفترسة والحياد المتشابكة في حلقة ضيقة ، ومساحة مكانية يكاد أن يختفي فيها الإنسان . وقد اختفت حركة الاندفاع الحيوي للطاقتين البشرية والحيوانية ، ليحل محلها الفضاء الواسع للمنظر الطبيعي ، والحضور الشامخ للإنسان الشرقي المتصر دائماً على فريسته . فغالباً ما صور فرومتمان مشاهد «الصيد» الشرقية إما قبل أو بعد «التلاحم» بين الإنسان والحيوان (على عكس مشاهد «الصيد» التقليدية الأوروبية لدى روبنس ودبلاكروا ، وفرنه وفناني القرن الثامن عشر) .

إن مشهد صيد الصقور ، يعتبر أحد مشاهد الصيد الشرقية التقليدية والمفضلة لدى العربي في الصحراء ، ولدى بحث فرومتمان عن مشاهد معبرة عن «روح الشعب» الصحراوي ، رأى في مشهد صيد الصقور ، صورة شرقية بحتة لم يصورها قبله أحد من الرومانسيين فالصقر طائر الصحراء الجارح ، وعملية صيده مفعمة بالطولة ، لأن المعركة بين الإنسان والحيوان لا تدور على الأرض (كما في لوحات سابقه) بل بين مخلوق الأرض ومخلوق السماء . فتظهر في لوحته («صيد العرب للصقور» ١٨٦٥ متحف كوندة ، شانتني) صورة الفرسان العرب على سهوات جيادهم الرشيق يتابعون حركة الصقور في السماء على عدة فرق تتوزع على مساحة مجرى مائي (ساقية ، أو نهر) ، بينما تلف فضاء اللوحة غلالة ضبابية شفافة من إنعكاس ضوء المساء الأصفر الباهت على صفحة الماء الفضية ، بحيث تشترك السماء والأرض في سيمفونية لونية متناغمة تصور روح الهواء الصحراوي المغبرة . وتختلف بنية التركيب العضوي العام للوحة عن النمط البنائي الرومانسي – الباروكي الذي كرسه الفنانون الأوروبيون في فن التصوير ، من حيث توزيع عناصر الحدث على عدة أجزاء ، بالبعد عن نقطة التلاحم ، أو

نقطة تكثيف قمة الانفعال للحدث فيبدو الفرسان العرب بين حالة التأهب والانطلاق إلى المعركة . وتبدو الصقور في الفضاء على أهبة الإستعداد .

ويبدو أسلوب فرومستان في معالجة مشاهد «الصيد» الشرقية أقرب إلى حالة الجمود "Statique" منه إلى حالة الدينامية ، فقد خلع فرومستان عن مشهد «الصيد» الشرقي سمته التقليدية الحيوية - الإنفعالية للون والتركيب .

ويتجمع جمال لوحات فرومستان حول أولوية الشكل المبني على أسلوب نموذج الألوان وفقاً لجدا القيم اللونية "Valeur" والمناخ اللوني الواحد في لوحاته التي هي مزيج من المنظر الطبيعي وصور الحياة الشرقية (حياة القبائل في الصحراء : الترحال ، التنقل ، العطش ، الغزو) .

ويعتمد استشراف فرومستان منذ اللحظة الأولى لتعرفه على الشرق ، على حاسة الرؤية . حيث تعتبر العجينة اللونية في تركيب اللوحة لديه ، بمثابة وسيلة لاختبار المشاهد الجمالية - اللونية التي كان يسجلها بالقلم والريشة معاً ، وهي وليدة نزوعه نحو تحديد لون المادة المرئية ، بأقصى حد من الدقة . ففي إطار اللوحة الواحدة كثيراً ما كان يوحد بين الطبيعة الرومانسية «للمنموذج» وبين الواقعية الحية للظروف والعناصر النموذجية . فقد توغل في ثنايا طبيعة الصحراء أثناء إقامته في قسطنطينية ويسكرا إلى حد يقول فيه : «لقد حلّ في عالم الصحراء . والآن أشعر كما لم أشعر في أي وقت مضى بأنني فنان»^(٤٦) وأدرك في الشرق ما معنى الطبيعة ، والهواء وأصداء الريح وروائح الأرض الصحراوية بعد المطر ، وقد سجلها دون أن يضيع ملاحظة فيها مراقباً تغيرات الضوء واللون ، والإنعكاسات والظلال فكتب يقول : «إن الشرق هذه البلاد البيضاء المليئة بالغبار تملك مخزوناً هائلاً من التدرجات اللونية والأشكال الموجزة . . . فامتداد هذه البلاد أفقياً أكثر من إمتداداتها عمودياً ، حيث لا وجود للضباب ، ولتقلبات الطقس الحادة : وحيث ينعدم الهواء تقريباً»^(٤٧) .

كما أدرك في الشرق أسساً جديدة للنظرية اللونية التي يحددها بالتالي : «لقد شكلت تصورات خاطئة عن اللون ، وقد اعتبروه دائماً أصفر ، بينما هو في الحقيقة أبيض في منتصف النهار ، حين لا يعرقل صفاءه غيوم أو ضباب ،

وفضلاً عن كونه لا يمتلك القدرة على التلوين ، فهو يملك صفة جوهرية تتخطى ألوان الأشياء . إن هذه الخاصية الجوهرية تستطيع أن تلاحظها فقط في الجنوب ، ولذا أراني أتعذب سنة بأكملها لأعكس هذه الخاصية للضوء» (٤٨) . وتدخل في إطار اكتشافاته اللونية التي حققها في الشرق ألوان ثلاثة : الرمادي ، الأبيض ، الأخضر . وحين يضعها بتناغم مع بعضها البعض ، يحقق تنوعات لا نهاية لها من السمفونية اللونية التي تقوم على تعددية المقامات .

تعتبر مرحلة النضوج الإبداعي لفروممتان التي وصل إليها عبر اكتشافه لنظرية اللون متميزة بطغيان اللون الرمادي إن «اللون الرمادي : هو إنتصار لعظمة طبيعة الشرق بدءاً من اللون الرمادي البارد للجدران وانتهاء باللون الرمادي الحاد للأرض» (٤٩) . (يعتبر ديلاكروا من أوائل الفنانين الذين استخدموا اللون الرمادي في لوحته الشهيرة «سقوط القسطنطينية بأيدي الصليبيين») . غير أن فروممتان طوره في عملية تنويع مشتقاته وتدرجاته . ويعتبر الشاهد الأكثر دلالة على إكتشاف فروممتان اللوني لوحة «غيم في جبال الأطلس» صالة الفن في بالتيومور) ، حيث يصور الفنان حياة القبائل في إحدى محطاتها ، تتوزع فيها الخيول والفرسان في الجزء الأمامي ، بينما تبدو جبال الأطلس بقممها الشاهقة المكلفة بالثلوج في خلفية اللوحة على شكل نصف دائري يحيط بالقوم من الجهات الثلاث تشبه إلى حد المسرح القديم . ويميز فضاء اللوحة العام مناخ رمادي براق يتكاثر باحتكاكه باللون الأبيض (القمم الثلجية) - حتى الشفافية بإصطدامه بالزحف الأخضر للعشب الذي يكلل التلال والهضاب . كما تلاحظ أحياناً طراوته ومدى إمتداده ، فيجعل من اللوحة صباحاً شتائياً يفيض شاعرية . فضلاً عن الانتقال التدريجي للألوان (بين المقدمة ونهاية الأفق) من الأخضر الغامق وحتى الأزرق الباهت المخضب بالغيم . فلا وجود لدور الضوء في منح الأشياء ألوانها الضرورية الأولى ، واختفاء الشمس في صباح رمادي لم يحرم اللون قدرته على التعبير كما في إبداع «الرومانسين» الأصفياء . وفي هذه الخاصية الجوهرية للون يحضر إبداع فروممتان بوصفه متمكناً القدرة على منح اللون المحلي للمادة ، في علاقة جدلية للون والضوء على نمط نظرية الرسم في (الهواء المطلق

التي كرسها الإنطباعيون ، إن عالم البناء العضوي العام للوحة يقوم على مبدأ التناغم اللوني وليس على مبدأ التضاد اللوني (الذي ساد أعمال الرومانسين الأوائل) معتبراً أن كل من صور الشرق من سابقه بناء على أساس نظرية التناقض اللوني فهو مخطئ لكونه لم يفهم طبيعة الشرق ولم يلتقطها .

ومن إبداعات فرومتمان الشرقية ، لوحته «مشهد صحراوي» أو «حرامية الليل» التي تعكس صورة الليل الصحراوي المرصع بالنجوم ، كنشيد مسائي حالم ، لا يعرف العتمة ، بل هو ليل مضاء بالنجوم والقمر . إذ تظهر النجوم في السماء لتضئ الحدث الذي قد يعتبر مظهراً من مظاهر حياة البدو الرحل ، «الغزو الليلي» .

إن موضوع تصوير «الليل» ورد في الفن الرومانسي بتفسير مزدوج ، فمن جهة يرمز بالليل إلى التعبير عن القوى الغامضة والسلبية الطابع ، التي قد تشكل مسرحاً لإحداث وجرائم .

ومن جهة ثانية كان الليل يرمز أحياناً كثيرة إلى كونه إمتداداً للنهار ، وجزءاً مكملًا للحياة ، الذي يشكل ستارة لتناقض بنية الكون والإنسان على السواء . فالليل حياة عارية يمارس فيها المرء ذاته دون أقنعة . تمنح الروح الإنسانية من التجانس والتناغم مع المضمون الروحي للكون . ففي الليل يقظة المشاعر ، وخلوة النفس ، التي يلجمها النهار بسطحية الموم المعيشية . وعلى الرغم من أن موضوع «الليل» موضوع رومانسي تقليدي إلا أن فرومتمان من أوائل الفنانين الأوروبيين الذين صوروا ليلي الشرق ، وبخاصة ليل الصحراء مرة أخرى يبرز فرومتمان ملكته الإبداعية عبر اللون الرمادي ونهاياته - فن اللون الرمادي - اللؤلؤي لضوء القمر . وحتى لون الأجساد السمراء للمفرسان ، مروراً بلون الحصان الأبيض «مركز الحدث» حيث يطفئ الفضاء الرمادي المائل للأزرق .

لقد جذبت الفنان ظواهر الأرض والسماء الفطرية البدائية القائمة في المدى دون قواعد محدودة . أنه المدى الصحراوي الصامد بخلود أمام السماء . وقد استطاع فرومتمان أن يلتقط خاصية العلاقة العارية من أية نظم بين سطح الأرض والإنسان الذي يحيا عليها ، فهو يضع الإنسان عارياً أمام الطبيعة البدائية

ونظرية علاقته بها . وكان الإنسان صلة الوصل بين الأرض والسماء . مخلوقاً عارياً بينهما . فهو رمز فلسفة الخلود ، وهو «اليغوريا الوجود» الذي يرمز إلى وحدة الأرضى والسمائي والقدر والواقع . ونستطيع أن نحس في لوحات فروممتان ، فلسفة الخلود من خلال تسمر المخلوقات في الأرض (الإنسان ، الحيوان ، والنبات) في صورة سكونية ، واثقة وثابتة فيقول فروممتان بصدد فلسفته حول الرائع - إنه السكوني . وبكلمة أخرى - ليس لدي نزوع لغير خلود الأشياء . فأنا مولع بالأشياء الثابتة المتسمة باعتزاز^(٥٠) . وقد أشار في مذكراته وكتابه المذكورين سابقاً إلى سعيه لاكتساب الصورة الشرقية نبل وقدسية الكتاب المقدس وقدسيته وعظمة العصور القديمة ، حيث كان يقارن دائماً بين نساء الجزائر وصورة راحيل في «الكتاب المقدس» ويشبه صورتين «بأليغوريا» و«الكآبة» للفنان الألماني ديورر . ويقارن الراقصة العربية بالليدي مكيث ، فتراه يبحث عن شرق تاريخي في الذاكرة . «اننى أتجول في بلد الفن الحقيقي حيث أصادف الثري لاقان مرة ، والشهم فوز مرة أخرى ، وأعتقد أن صور الفنانين القدماء قد شوهت الكتاب المقدس وقضت عليه ، فإمكانية بعثه ولو جزئياً ، تتطلب الرحيل إلى الشرق ، حيث يمكن مشاهدة لوحات الكتاب المقدس القديمة بألم العين . إن هذا الشعب يتصف بالعظمة ، والعظمة من خصوصيته وحده ، وهو الوحيد من بين كل الشعوب المتحضرة ، الذي استطاع الحفاظ على جمال الحياة والعادات والتقاليد^(٥١) وبالرغم من هذه الاشادة بجمال عالم الشرق كان فروممتان قد وضع يده على نبض آلام ومآسي الصحراء في الوقت نفسه ، مدركاً بتبصر سلياتها التي تنغص حياة المرء وتحيلها إلى جحيم . فقد صور فروممتان الرياح التي كانت تهب على الصحراء في لوحته الشهيرة («هبوب الرياح في الصحراء ، ١٨٦٤ ، مجموعة خاصة ، هيومن) حيث نلمح صوت الرياح يعصف في حنايا الإنسان الصحراوي الممتطي صهوة جواد فيبدو كتلة في مهب الرياح ، مازالت تثبت أقدام الخيل على الأرض ، مبرزاً التناقض بين كتلة الإنسان الخفيفة المائلة مع الرياح (مشهد الملابس المتمايلة بإتجاه الرياح) وكتلة أجساد الخيل المترصة بوجه الزوبعة .

لقد أجاد تيوفيل غوتيه وصف هذه اللوحة بقوله «إن الرياح لا شكل لها ،

ولا لون ، وتصويرها يعتبر أمراً مستحيلاً ، ورغم ذلك ففي لوحة فروممتان «طرف الواحة» تعصف الريح بوضوح ملموس» .

عاش فروممتان في الصحراء مدة طويلة في الخيمة المعرضة للريح والشمس والمطر .

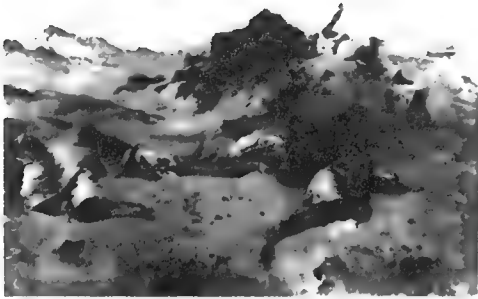
ولذا دخلت الصحراء بشكل عضوي في حواسه وأحاسيسه ، لقد أحسها بملاء كيانه الروحي والجسدي ، واستطاع أن يعكس قوانينها الداخلية في لوحات متميزة ومنفردة ، وتعتبر قمة أعماله عن الصحراء لوحة «العطش» (بلاد العطش ، ١٨٦٩ ، متحف أورسي ، باريس) . ولوحة (رؤى الظمأ ١٨٦٢ ، متحف الأرميتاج ، لينينغراد) ، إذ تبدو الصورة التراجيدية لحياة الإنسان في الصحراء ، والضرية الفادحة التي يدفعها المرء من حياته في الصحراء القاسية ، إن الظمأ لدى فروممتان هو «البغوريا» الصحراء التراجيدية – التاريخية والماء رمز الحياة . فتبدو في اللوحة الأولى صورة سكان الصحراء الذين قتلهم العطش ، فرووا الرمال بأجسادهم الملقاة عليها بأسى ومرارة اليأس . بينما يظهر في اللوحة الثانية مشهد الماء في يد العطشان ، الذي يعيد إليه الحياة . قاسية صور الظمأ الصحراوي التي يتصر عليها الإنسان بالماء ، والصبر والقلق الدائم . وفي ذلك يرى فروممتان عظمة الشعب الصحراوي الذي يقابل الموت عارياً كل يوم في الصحراء .

إن العالم الفني لفروممتان الذي جمع بين موهبة الأديب (أصدر رواية دومينيك ١٨٦٢) والناقد (نذكر بكتابه الشهير حول «قدامى الفنانين») . والفنان ارتبط بالشرق ، وانبثق من صور الشرق الفنية . فقد حقق الشرق آسأله ، إذ منحه «ملجأً للروح والرؤية ضد سامة السائد الفرنسي وفتح أمامه آفاقاً جديدة (علاج الروح)» وقد عاش فروممتان قصة حب عنيفة في الجزائر (استطاعت أن تنسيه حبه الأول الذي أنهى بالفشل وموت المحبوبة) فضلاً عن أن لوحاته الشرقية قد انقذته من أزمانه الاقتصادية المتلاحقة . فعالم الشرق «هبط» بالإلهام على الفنان ، وألهب موهبته «بنزوعة من نار ورمال» كانت قاسية ، وأحياناً لا تطلق حتى من قبل سكان الصحراء الأصليين ، غير أنه عمل على منحها جمالياتها في أعمال

عظيمة ، مفعمة بأفاق الصحراء والسهول الفضية المؤثرة . فالشرق شكل لغته الجمالية ، ومبدأه الفني ، وبدايته ونهايته الإبداعية (شارك فرومستان في حفل إفتتاح قناة السويس في مصر عام ١٩٦٩ ورسم العديد من اللوحات المصرية التي تنسب إلى المرحلة المتأخرة من ابداعه والتي تنسم بالواقعية لكن هذا خارج إطار بحثنا الذي يقتصر على الرومانسية) .

فكم هو شاق وطويل الطريق من التلقي حتى التعبير . والعبري الفذ هو ذاك الذي يصور «ما يراه» ويخلق من «اللا شئ» أشكالاً جديدة كالاسطورة الرومانسية . إن أي فنان مهما كان عظيماً ، يبقى بحاجة إلى إصطلاحات عملية ، ذات علاقة وثيقة بالتقاليد ، ذلك لأنه بالعثور عليها يقوم بتزويد نفسه بمواد تصويرية «خام» ، تلزمه لعكس حدث أو جزء من الطبيعة ، وبوسعه أن يمنح شكلاً آخر للصور التي أنطلق منها ، وذلك بتكيفها مع المهمة التي وضعها لنفسه ، وحسب التعرف عليه فيه ، لكنه ما زال غير قادر على تصوير ما هو موجود أمام عينيه دون العودة إلى الاحتياطي السابق للصور الموجودة في التاريخ . ومن ثم بمقدوره أن يرسم وقد صرف نظره عن صبغة خاصة به في لوحته النموذج (٥٢) .

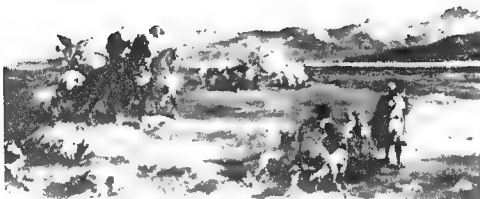




۱- فروستان ، بلاد المعطش .



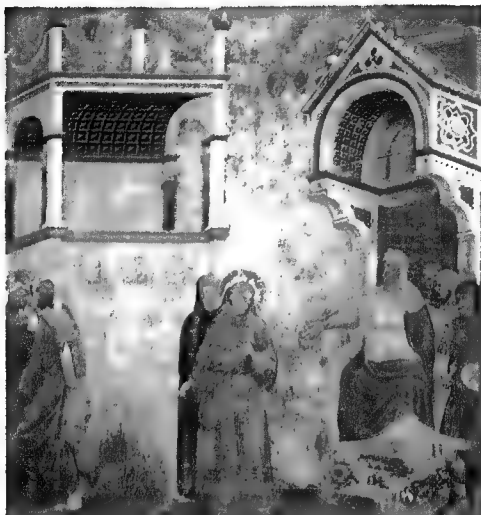
۲- شاسريو ، مغريتان .



٣- فرومستان ، صيد الابل .



٤ - فرومستان ، غابة النخيل .



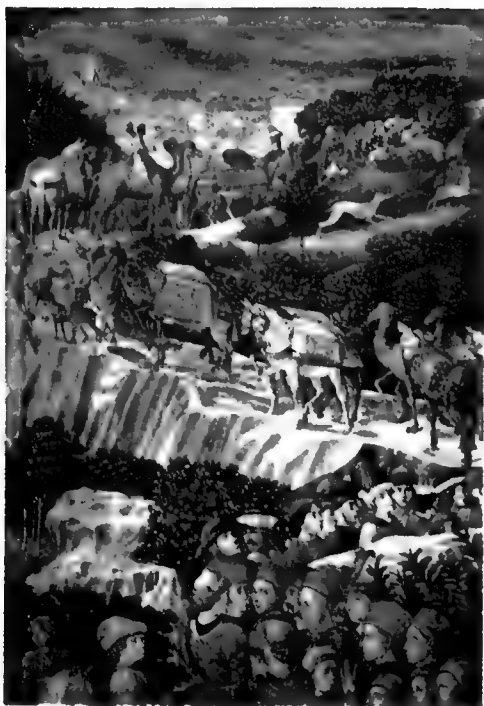
١ - غيوتو، الاختبار بالنار أمام السلطان .



٢- هيرنو ، جلداریة الاختبار بالنار .

٣- غوزولی ، مشهد من سجود المجوس .

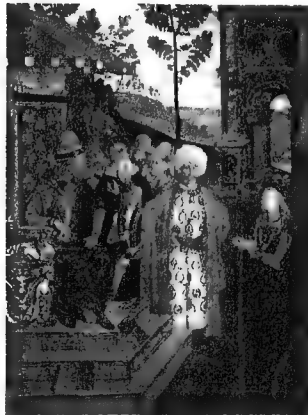




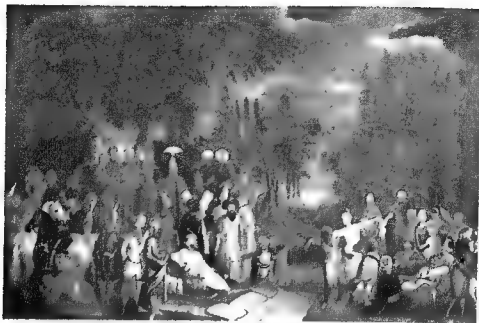
٤ - غوزولی ، مشهد من سجود ملوك المجوس .



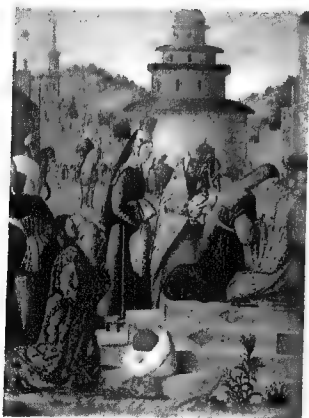
٥- مبرانت ، آمان وأزفير .



٦- بتوروكيو ،
تاريخ القديسة بربارة .



٧- فان مور ، حفلة صيد السلطان في الغابة .



٨- كارياتشيو ،
القديس جورجوس
يعمد مؤمنين جدد



٩- نیولو ، لقاء انطونیو وکلیویاتره .



١٠ سباكى ، الملكة ماريكا كازنير .



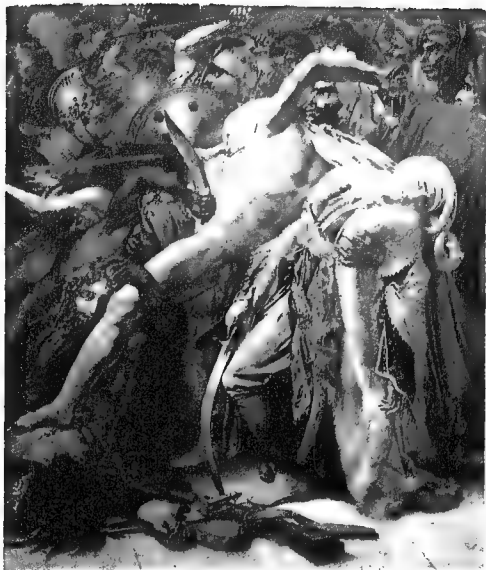
منمنمة إسلامية : رحلة مساما في جبل الدروز .



١٢ - غزو ، معركة الناصرة .

١٣ - غزو ، بونابرت يزور مرضى الطاعون في يافا .





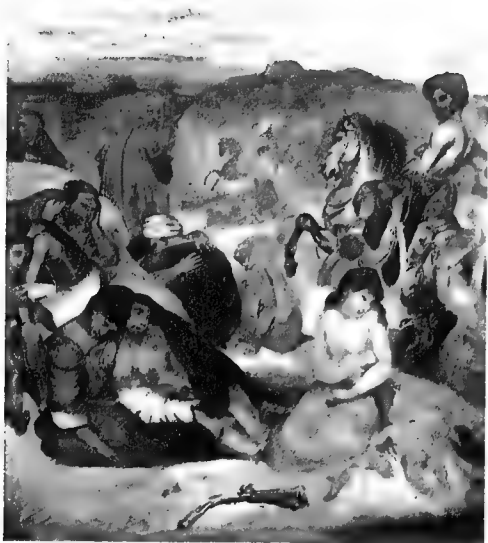
١٤ - جيروديه ، انتفاضة القاهرة .



۱۵- بوتشیل و غیرلاندی ، تاریخ موسی .



۱۶- جیروم ، یونابرت فی مصر .



١٧ - ديلاكروا ، لوحة تمهيلية للبيعة هيرس .



۱۸ - دیلاکروا ، موت مردانایال .



١٩ - ديلاكروا ، معركة بين فارسين .

افراسنت از چنگار و نهال
 شد خوار از پرده بالا گرفت زمین از غریب از یاکوت
 به شاه روز جز شکوه تو زن
 سر را چشم دل از کین بادی لای تا کله چمن انگشتر کرد



در شهر روانی بستان
 سر نهادند از اسب گاه تر کشی زین سپهر دم
 کار بدایتش مندی

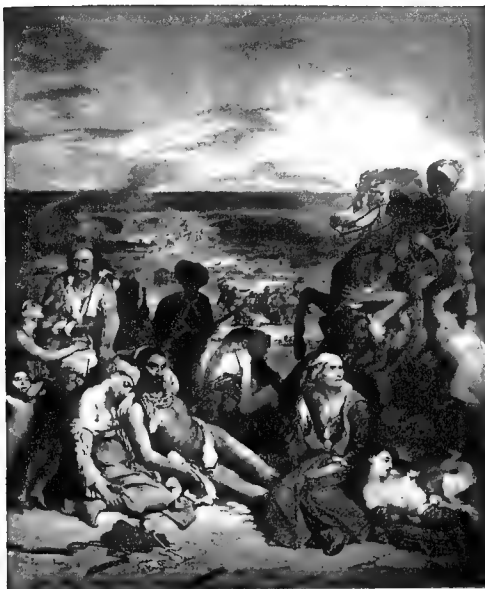
۲۱ - منعمه اسلامیة من ظفر نامه .



٢٢- دېلاکروا ، ترکی میلس
علی اریکه مع نرجیله .



٢٣- دېلاکروا ،
پورتیه بایرون بالزی الشرقی .



٢٤- ديلاکروا ، ملبحة هيوس .



٢٥- بونفتون ، تركى فى لحظة استجھام .



٢٦- ديلاكروا ، بونفريه باربوليه .



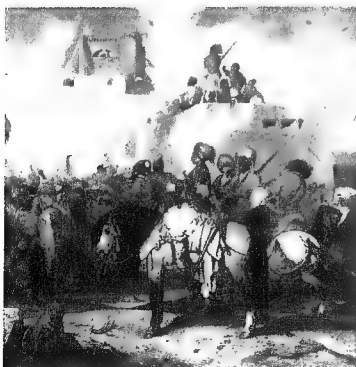
٢٧ - دیکان ، ديدبان الليل حاجی باي .



٢٨ - دیکان ، أطفال
أتراك قرب النافورة .



٢٩- ديكان ، فرسان أتراك يعبرون النهر .



٣٠- ديكان ،
التعذيب بالخطاطيف .



٣١- ديلاكروا ، تخطيطات ورسوم من دفتر المغرب .



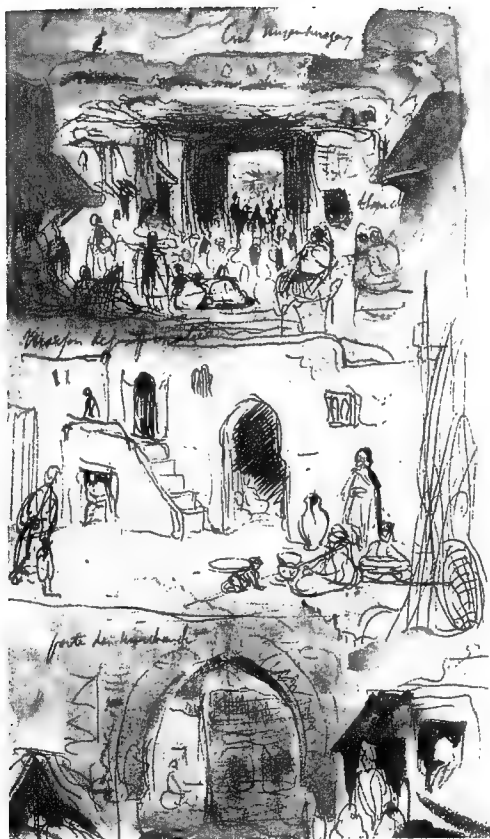
٣٢- ديلاكروا ،
تخطيطات من دفتر المغرب .



٣٣- ديلاكروا ، مشهد الجبلد في طنجه .

٣٤- ديلاكروا ، نساء الجزائر .





٣٥- ديلاكروا ، من دفتر المغرب .



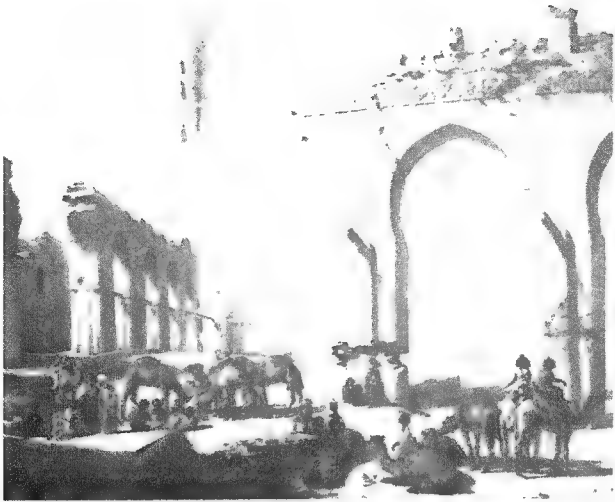
٣٦- دورا ، القديسة كاترين في سبناه .



٣٧- ماريليا ، قافلة الصحراء .

٣٨- ديلاكروا ، حفلة زفاف مغربي .

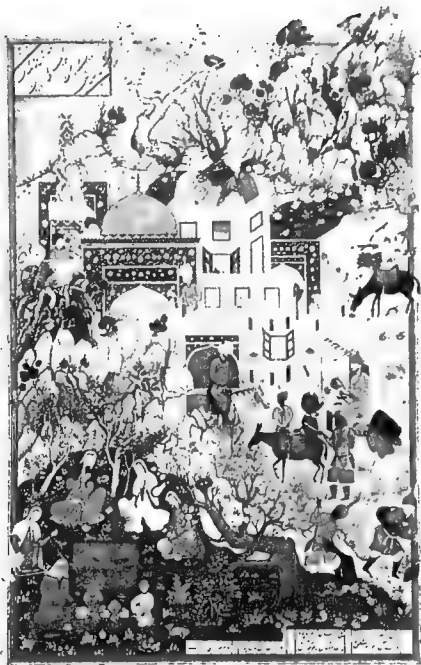




٣٩- ماريلا ، خرائب مسجد الحاكم بالقاهرة .

٤٠- ماريلا ، بنى سويف على النيل .



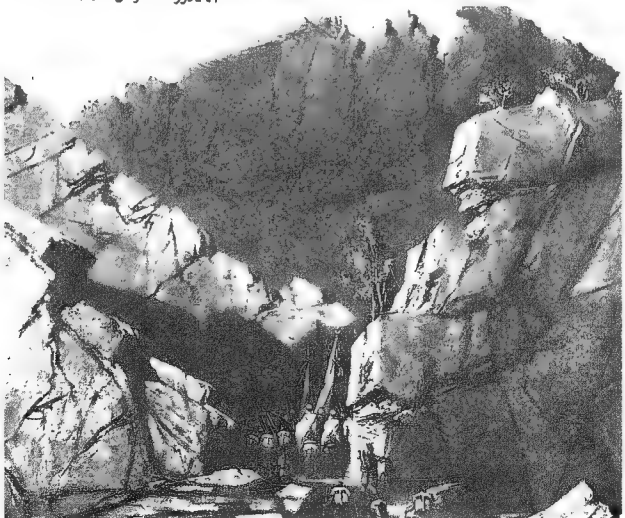


٤١ - قصة متفاد وتشرف .



٤٢ - ديلاكروا ، تخطيطات من دفتر المغرب

٤٣ - دوزا ، منظر من الجزائر .





٤٤ - فريير ، منظر القدس من الشبال .



٤٥ - فرنيه ، ثياب يوسف .



٤٦ - فرنیه ، الاستیلاء علی سهالا عبدالقادر .



٤٧ - فرتيه ، صيد الأسود .



٤٨ - فلاندين ، عامود هيون في القسطنطينية .



٤٩- فريز ، قافلة الصحراء .



٥٠- فريز ، معركة سباح .



٥١- شاريو ، أم وابنتها من قسطنطينة تلاعب غزالة .



٥٢- شاريو ،
خليفة قسطنطينة برفقة حاشيته .



٥٣ - شاسريون الفرسان العرب في معركة .



٥٤ - فرومتان ،
صبياد صقور عربي .



٥٥- فرومتان ، غميم من جبال الأطلس .

٥٦- فرومتان ، حرامية الليل .





٥٧- دہلاکروا ، نسخ للمتمنہات الإسلامیة .



٥٨ - ديلاكروا ، صيد النمر .

فهرس اللوحات

لوحات أبيض وأسود

الفصل الأول

- ١- فيفان دينون (١٧٤٧ - ١٨٢٥) رسوم وتخطيطات من كتاب « رحلة إلى مصر العليا والسفلى أثناء حملة نابليون » ١٨٠٢ ، الجزء الثاني ، معركة أبو قير .
- ٢- ديلاكروا . أ (١٧٩٨ - ١٨٦٣) : الكونت بالتيانو ، زيت ، ١٨٢٧ . مجموعة خاصة ، نيويورك .
- ٣- كارباتشو ، ف (١٤٥٠ - ١٥٣٢) : تاريخ القديس اسطفان ، زيت ، المتحف الحكومي ، برلين .
- ٤- أفيد ، ج . أ . ج (١٧٠٢ - ١٧٧٢) : يورثريه سعيد أفندي سفير الباب العالي ، زيت ، ١٧٤٢ . متحف فرساي ، فرنسا .
- ٥- غرو ، أ . ج (١٧٧١ - ١٨٣٥) : معركة الناصرة ، زيت ، ١٨٠١ ، متحف الفنون - مدينة نانت ، فرنسا .
- ٦- كارل فان لو : صيد النعام ، زيت ، ١٧٣٧ ، متحف بيكارد ، أميان .
- ٧- مدرسة جيتيلو بلليني : حفل استقبال سفير البندقية في القاهرة ، زيت ، ١٥٢٦ ، اللوفر ، باريس .
- ٨- غرو : معركة أبوقير . زيت ، ١٨٠٨ . متحف فرنساي ، فرنسا .

الفصل الثاني

- ١- فرنيزه ، هـ (١٧٨٩ - ١٨٦٣) : منبحة الممالك ، ١٨١٩ ، متحف مدينة نانت ، فرنسا .
- ٢- فوربان ، أ (١٧٧٧ - ١٨٤١) : عرب فوق خرابب عسقلان . اكواريل ، ١٨١٧ .
- ٣- جيريكو ، ت (١٧٩١ - ١٨٢٤) ، ١٨١٩ : فارس تركي ، رصاص . ١٨٢١ ، اللوفر .
- ٤- فوربان ، أ : الاستيلاء على قصر الحمراء في غرناطة ، فترة تحرير ألبانيا ١٤٩٢ ، زيت . ١٨٢٢ ، متحف غران أكس أن بروفانس ، فرنسا .
- ٥- ديلاكروا : رسوم منسوخة عن ملابس شرقية .
- ٦- منمنمة إسلامية : معركة . شاهنامه . بخاري ١٥٤٨ .

- ٧- منمنمة إسلامية : من ديوان على شيرنواي .
- ٨- ديلاكروا : مشهد من حرب الأتراك واليونانيين .
- ٩- شارمندان : مقهى تركي .
- ١٠- بونفتون ، ر . (١٨٠١ - ١٨٢٨) : مشهد شرقي ، مجموعة والاس ، لندن .
- ١١- ديلاكروا : امرأة بالعمامة الزرقاء . زيت ، ١٨٢٤ . متحف فيلادلفيا للفنون .

الفصل الثالث

- ١- ديكان ، أ . غ (١٨٠٣ - ١٨٦٠) : الخروج من المدرسة التركية . زيت ، ١٨٤١ . مجموعة والاس الفنية ، لندن .
- ٢- ديكان : مدرسة تركية . متحف كوندو . شاتي .
- ٣- ديكان : منظر طبيعي تركي ، متحف كوندو . شاتي .
- ٤- هوراس فرنسي : بورتريه شخصي للفنان بالزي الشرقي . زيت ، متحف الأرميتاج ، ليننجراد .
- ٥- منمنمة إسلامية : حفل رقص وغناء وحفلة صيد . المتحف البريطاني .
- ٦- هوراس فرنسي : الاستيلاء على قسطنطينية ، من حملة الجزائر .
- ٧- ماريل ، ب (١٨١١ - ١٨٤٧) : استراحة القافلة عند خرائب بعلبك . اكتوبريل ، مجموعة خاصة ، باريس .
- ٨- ماريل : شارع في القاهرة . زيت ، متحف الأرميتاج .
- ٩- ماريل : من ذكريات رشيد . متحف بورغون ، كلومون-فيران .
- ١٠- ماريل : مشهد من ميدان بولاق في القاهرة . اللوفر .
- ١١- ماريل : ضفة النيل ، ١٨٣١ - ١٨٣٣ . متحف الأرميتاج .
- ١٢- ديازدي لاينا : نساء عربيات .

الفصل الرابع

- ١- فرومندان : بلاد المعطش ، ١٨٦٩ . متحف أوري ، باريس .
- ٢- شامسيو ، ت . (١٨١٩ - ١٨٥٦) : مغربتان .
- ٣- فرومندان : صيد الأيل .
- ٤- فرومندان : غابة النخيل .

اللوحات الملونة

- ١ - غيونو ، ب . دي . (١٢٦٧ - ١٣٣٧) : الاختبار بالنار أمام السلطان . سلسلة صور حياة القديس فرنسوا الاسينري . تصوير على الجدران ، بداية القرن الرابع عشر ، كايلا باردي ، سانتا كروتشي ، فلورنسا .
- ٢ - غيونو : جدارية « الاختبار بالنار مسجود .
- ٣ - غوزولي ، ب (١٤٢٠ - ١٤٩٨) : مشهد من مسجود ملوك المجوس .
- ٤ - غوزولي ، ب : مشهد من مسجود ملوك المجوس .
- ٥ - رمبرانت (١٦٠٦ - ١٦٦٩) : آمان وأزفير . زيت ، ١٦٦٥ . متحف بوشكين للفنون التشكيلية العالمية .
- ٦ - بتو روكيو ، ب (١٤٥٤ - ١٥١٢) : تاريخ القديسة بربارة (ويبدو في الصورة الأمير جيم ابن السلطان محمد الثاني) . تصوير على الجدران ، ١٤٩٥ - ١٤٩٦ . مبنى بورجي ، الفاتيكان . روما .
- ٧ - فان مور (١٦٧١ - ١٧٣٧) : « حفلة صيد » السلطان أحمد الثالث في الغابة يرافقه الموسيقيون . زيت ، ١٧١١ . لندن ، جمعية الفنون الجميلة .
- ٨ - كارياتشيو ، ف (١٤٥٠ - ١٥٣٢) : القديس جورجوس يعمد مؤمنين جدد . زيت ، ١٥٠٧ . سكوالادي سان جورجيو ، البندقية .
- ٩ - تيولو ، ج . ف (١٦٩٦ - ١٧٧٠) : لقاء أنطونيو وكليوباترا ، ١٧٤٧ - ١٧٥٠ . لايا ، البندقية .
- ١٠ - سباسكي ، ي : الملكة ماريا كازمير . زيت . متحف قصر فرساي .

- ١١ - منمنمة إسلامية : رحلة مساما في جبل البروز . غطوطة شاهنامه . الثلث الثاني من القرن السادس عشر . متحف المتروبوليتان . واشنطن .
- ١٢ - غرو : معركة الناصرة . زيت ، ١٨٠١ . متحف الفنون . مدينة نانت ، فرنسا .
- ١٣ - غرو : بونابرت أثناء زيارته مريضى الطاعون في مستشفى يافا . زيت ، ١٨٠٤ . اللوفر .
- ١٤ - جيروديه ، أ. ل . ت (١٧٦٧ - ١٨٢٤) : انتفاضة القاهرة . زيت ، ١٨١٠ . فرسا ، فرنسا .
- ١٥ - جيروم ، ج . ل . (١٨٢٣ - ١٩٠٤) : بونابرت في مصر . ١٨٥١ .
- ١٦ - بوتشيلي ، س (١٤٤٥ - ١٥١٠) وغير لاندني ، د . د (١٤٤٩ - ١٤٩٤) : تاريخ موسى . تصوير على الجدران .
- ١٧ - ديلاكروا : لوحة تمجيدية للمبحة هيوس . زيت ، ١٨٢٤ . اللوفر .
- ١٨ - ديلاكروا : موت سرفانتال . زيت ، ١٨٢٧ . اللوفر .
- ١٩ - ديلاكروا : معركة بين قارسين (أو معركة الكافر والباشا) . زيت ، ١٨٣٥ . متحف بتي باليه ، فرنسا .
- ٢٠ - فاران يقتل بارمان . شاهنامه . الثلث الثاني من القرن السادس عشر . متحف متروبوليتان .
- ٢١ - منمنمة إسلامية من ظفرنامه ، تمثل معركة تيمور ضد غيرات ، معهد الاستشراق . أوزبكستان السوفيتية .
- ٢٢ - ديلاكروا : تركي يجلس على أريكة مع نارجيلة . زيت ، ١٨٣٠ . اللوفر .
- ٢٣ - ديلاكروا : بورتريه ، بايرون بالزي الشرقي .
- ٢٤ - ديلاكروا : ملوحة هيوس .
- ٢٥ - بونفنون : تركي في لحظة استجمام . اكتوبريل ، ١٨٢٦ . مجموعة والاس ، لندن .
- ٢٦ - ديلاكروا : بورتريه ، باربويه . زيت ، ١٨٢٦ . اللوفر .
- ٢٧ - ديكان ، أ . غ (١٨٠٣ - ١٨٦٠) : اللورية الليلية أو ديدبان الليل حاجي باي في سميننا ، زيت ، ١٨٣١ . مجموعة والاس ، لندن .
- ٢٨ - ديكان ، أطفال أتراك قرب النافورة . زيت ، ١٨٤٦ . متحف كونده ، شاتي . فرنسا .
- ٢٩ - ديكان ، فرسان أتراك يعمرون النهر . ١٨٤١ ، متحف كونده ، باريس .
- ٣٠ - ديكان ، التعذيب بالخطاطيف .

- ٣١- ديلاكروا ، تخطيطات ورسوم من دفتر المغرب ، منظر طبيعي ، اكتوبر ، اللوفر .
- ٣٢- ديلاكروا ، تخطيطات من دفتر المغرب . اللوفر .
- ٣٣- ديلاكروا ، مشهد الجبل في طنجة . زيت ، ١٨٣٩ . معهد الفنون ، مينيا بوليس .
- ٣٤- ديلاكروا ، فساء الجزائر . زيت ، ١٨٣٤ . اللوفر .
- ٣٥- ديلاكروا ، تخطيطات من دفتر المغرب اللوفر .
- ٣٦- دوزا ، دير القديسة كاترين في سيناء . زيت ، ١٨٤٥ . اللوفر .
- ٣٧- ماريلا ، قافلة الصحراء . اكتوبر . مجموعة خاصة ، باريس .
- ٣٨- ديلاكروا ، حفلة زفاف مغربي .
- ٣٩- ماريلا ، خرائب مسجد الحاكم بالقاهرة . زيت ، ١٨٤٥ . اللوفر .
- ٤٠- ماريلا ، بني سويف على النيل . زيت .
- ٤١- قصة هتاف وتشف ، شاهنامة . الثلث الثاني من القرن السادس عشر . متحف المتروبوليتان ، واشنطن .
- ٤٢- ديلاكروا ، تخطيطات من دفتر المغرب . اللوفر .
- ٤٣- دوزا ، منظر من الجزائر . زيت . متحف كوند ، شاني .
- ٤٤- هوراس فرنيه ، ثياب يوسف . زيت ، ١٨٥٣ . مجموعة والاس ، لندن .
- ٤٥- فريز ، منظر القدس من الشمال . زيت . متحف غاليري .
- ٤٦- هوراس فرنيه ، الامتلاء على سبالا عبد القادر من قبل الدوق دوه ال . زيت ، ١٨٤٥ . مجموعة نجيب عبد الله ، باريس .
- ٤٧- هوراس فرنيه ، صيد الأسود . زيت ، ١٨٣٦ . مجموعة والاس ، لندن .
- ٤٨- فلاندين ، عامود هيبون في القسطنطينية . زيت ، ١٨٥٥ . مجموعة خاصة ، باريس .
- ٤٩- فريز ، قافلة الصحراء . زيت ، متحف غاليري لندن .
- ٥٠- هوراس فرنيه ، معركة ساح .
- ٥١- شامريو ، أم وابتها من قسطنطينية بالجزائر تلاعبان غزالة ، ١٨٤٩ . متحف الفنون الجميلة ، هيوستن .
- ٥٢- شامريو ، على ابن أحمد خليفة قسطنطينية برقة حاشيته . زيت ، ١٨٤٥ . متحف قصر فرساي ، فرنسا .

- ٥٣- شاسريو ، الفرسان العرب في معركة . زيت ، ١٨٥٢ . اللوفر .
- ٥٤- فرومتان ، صياد صقور عربي ، ١٨٦٣ . متحف نورفولك . فرجينيا .
- ٥٥- فرومتان ، غيم من جبال الأطلس . زيت ، ١٨٦٠ . صالة الفن في بالتي مور .
- ٥٦- فرومتان ، حرامية الليل أو مشهد صحراوي ، اسكينر ، ١٨٦٥ . مجموعة كريستي ، لندن
- ٥٧- ديلاكروا ، نسخ المنمنمات الإسلامية .
- ٥٨- ديلاكروا ، صيد النمر . زيت ، ١٨٥٤ . اللوفر .

ثبت الحواشي

حواشي التوطئة

1 - Martino.P. L'Orient dans la litterature francaise au XVII-XVIII siecle. Paris 1906. - P.362

٢- في عام ١٧٩٥ تم افتتاح معهد اللغات الشرقية في فرنسا واعترف بالاستشراق علما قائما بذاته.

٣- الموسوعة السوفيتية الكبيرة الطبعة الثالثة ، موسكو الجزء الخامس ص ٣٣٨ .

٤- فانسلوف ، ف . علم الجبال الرومانسي ، موسكو . ١٩٦٦ ، ص ١٣ .

5. Panikkar R. Indology as a cross-cultural catalyst, Nu-men. Leiden. - 1971 - vol. 18. - No. 3 - P. 175

6- Grobar. A. Les icones Melkites- Icones melkites. Catalogue le musee de Sursock - Beyrouth, 1969 . P . 24

٧- تولتشنسكي . ل . عوامل دينامية الثقافة الفنية . المعرفة الفنية ١٩٨٥ ، عدد ١٩ ، (٢٢٠ - ٢٤٨) ص ٢٣٣ .

٨- المرجع نفسه .

9. Strzygowski. J: Orient oder Ronn. Lpz. 1900.

١٠- سعيد . أ . الاستشراق . المعرفة . السلطة ، الانشاء ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت . الطبعة الأولى . ١٩٨٠ . ص ٣٩ .

١١- المرجع نفسه ، ص ١٤٢ .

حواش الفصل الأول

- 1 - Enciclopedia Universale Dell 'Arte. 1963. vol. x. p. 223 - 1
- 2 - بارتولد . ف . أعمال في تاريخ الاشتراق . الأعمال الكاملة تسعة أجزاء . موسكو . ١٩٧٧ ، الجزء السادس انظر بالتفصيل حول العلاقات الفرانكو - إسلامية بين شارلمان وهارون الرشيد . ص ٣٦٠-٣٦٤ ، و ٤٣٢-٤٦١ .
- 3 - انظر بالتفصيل مقالة فون غرونيوم « رسالة في العشق » ابن سينا والحب (الأدب والثقافة العربية في القرون الوسطى . موسكو ١٩٨٧) . ص ١٩١-١٩٨ .
- 4 - تشيركاسوف . ف . مصر أمبراطورية . موسكو ناووكا . ١٩٨٣ . ص-٣ .
- 5 - المرجع نفسه . ص ٧ . انظر بالتفصيل ماركس ك . انجلز . ف . المؤلفات الكاملة الطبعة الثانية . الجزء x-x-موسكو . ص ، ٥٠١ (ديالكتيك الطبيعة) .
- 6 - غابريلي . ف . / دانتي والإسلام / الأدب والثقافة العربية في القرون الوسطى ، موسكو ١٩٧٨ - ص ٢٠٣-٣٠٩ .
- 7 - دفورجك . م . تاريخ الفن الإيطالي في عصر النهضة . (القرن الرابع عشر والخامس عشر) . في جزئين . موسكو ، ١٩٨٧ . الجزء الأول ص ، ١٦٦ .
- 8 - دفورجك . م . المرجع المذكور أعلاه . الجزء الثاني ، ص ٧-٧٨ .
- 9 - بارتولد . ف . المرجع المذكور أعلاه . الجزء التاسع . ص ٢٨٠-٢٨١ .
- 10 - Diehl. ch. la peinture orientaliste en Italie au Temps de la Renaissance. La Revue de l'art ancien et moderne. 1906. Paris. Janvier-Juin P. 148, vol XIX.
- 11 - Soulier G. Les influences orientales dans la peinture toscane . Paris, 1924. P. 63
- 12- Gilles de la tourette F. L'Orient et les peintres de Venise. Paris 1923.
- 13 - سميرنوف . كارياتشو . ف . موسكو ١٩٨٣ ، ص ١٥-٣٦ .
- 14 - بارتولد . ف . المرجع المذكور أعلاه . الجزء التاسع ، ص ٢٩٠-٢٩٤ .
- 15 - Sarre Friedrich. Rembrants Zeichnungen nach indisch - islamischen-Miniatur, SahrBuch d. k. Preuss Kunstsammli. 1904, PP. 143-158.
- 16 - Dugat G. Histoire des Orientalistes de l'Europe du XVII au XIX siecle
2 vol. Paris 1868-1870. V. 1, PP. XVII-XTX.

- ١٧- بازتولد . ب . ب . المرجع المذكور اعلاه . الجزء التاسع . ص ٣٠١-٣٠٢ .
- انظر أيضاً . د جيفلغيف . أ . التجارة في الغرب في القرون الوسطى « تاريخ أوروبا عصوراً وبلداناً في القرون الوسطى والعصر الحديث . بطرسبرج ، ١٩٠٤ . الجزء الأول ص ١٧٧ .
18. Bernier F. Voyages en Orient - Paris 1670-1671.
- Tavernier J.B. Voyages en Turquie, en Perse et aux Indes. Paris 1676.
- Chardin C. Journal de Chevalier Chardin en Perse. 3 vol. Amsterdam, 1711.
- وقد اعيد نشر هذه الكتب في باريس عام ١٨١١ ، في الوقت الذي ظهر فيه كتاب شاتوبريان (يوميات مسافر من باريس إلى القدس) .
- 19 - Martino P. L'Orient et la litterature francaise au XVII-XVIII siecle, Paris 1906.
- Martino P. Les Aabes dans la comedie et le Roman du XVIII siecle - Revue Francaise. 1905, N 257. 2 trimestre.
- Martino P. Mohamet en France au XVII-XVIIIs. Communications au Congres international des Orientalistes. Alger. 1905.
- 20, Herbelot de Molainville (Barthelemy'd). Bibliotheque orientale, ou Dictionnaire universel contenant generalement tout ce qui regarde la connaissance des peuples de l'Orient - Paris, 1697.
21. Galland A. Les milles et une nuits. Trad. II vol. Paris 1704-1717
- 22 "Arlequin Mohamet" 1714. "Les pelerins de la Mecque" 1726. "Arlequin Hulla", 1716. "La caravane du Caire" de Cretry. "Soliman second ou les trois sultanes" du Favart. Vovard. A. Les Turqueries dans la litterature francaise Toulouse 1959. See Bezombes R. L'exotisme dans l'art et la pensee. 1953.
- 23 - Dussieux. L. Les peintre francais a L'étranger. Pari, 1856 2vol.
- See Réau, L. Histoire de l'expansion de l'art francais moderne, le monde slave, et l'Orient. - Paris, 1924.
- ٢٤- موجز تاريخ الفن . فن القرن الثامن عشر . موسكو ، ١٩٧٧ ، ص ٣٠ .
- ٢٥- موجز تاريخ الفن . فن القرن الثامن عشر . ص ١٠-١١ .
- ٢٦- حول أعمال فناني القرن الثامن عشر الذين صوروا الشرق انظر بالتفصيل .
- Boppe A. Les peintres du Bosphore au XVIII siecle, Paris, 1911.

27.Ibid.

28. Maubert A. L'exotisme dans la peinture française au XVIII^e siècle Paris. These de Doctorat. Ed. de Boccard. 1943.

29 .Ibid.

30.Goncourt E et J. de l'Art du XVIII^e siècle, t 1-3, Paris, 1900-1902.

31,Bezombes R. L'exotisme dans l'art et la pensée. - Paris, 1953. p. 180.

32.Le Brun, Corneille. Voyage au Levant. Paris, 1714. Wood. R. Daxkins B; les Ruines de Palmire autrement dit Tedmore au desert. Londres, 1753. Wood R. Dawkins B. The Ruines of Baalbek otherwise Heliopolis London 1757. Cassas L.F. Voyage pittoresque de Syrie, de Phenicie, de la Palestina et de la Basse Egypte, 2 vols. Paris, 1789. -Sanini de Monoucourt. Ch. Voyages dans la haute et basse Egypte 3 vol. Paris, 1799

Melling. Le voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, d'après les dessins de M.Melling, architecte de l'empereur , selim III et dessinateur de la Sultane Hadidje, sa soeur. Paris, 1819.

-Mayer Luici. riews in Egypt, From the original drawings in possession of sir Robert Ainslie taken during his Embassy to Constantinople. London, 1801.

-Mayer Luigi. Views in Palestina. London, 1804

-Preaulx, M.F; Atlas des promenades pittoresques dans Constantinople et sur les rives du Bosphore. Par M.Charles Pertusier. Gravépar Pirmaier d'après les dessins de M.Preaulx. pavis, H.Nicolle.1817. F.M. Meours et coutumes turques et orientales dessin en 1790.

ومنذ أواسط القرن الثامن عشر كان ريتشارد دالتون الانكليزي قد نشر مجموعة من الرسوم والتخطيطات التي استنسخها في الشرق (ما بين أعوام ١٧٥١ - ١٧٥٢) وكذلك متيوارت وريفيت الانكليزيين قد زارا الشرق ما بين أعوام ١٧٥٣ - ١٧٥٤ . ونشرا البوما حول آثار منطقة آسيا الصغرى . إضافة إلى أعمال بوكوك ونوردن ويتاري وورسلي وغيرهم انظر بالتفصيل :

See - Hauteceour. L.Rome et la Renaissance de l'antiquite. A la fin du XVIII^e siècle, Paris, 1912, pp. 100-108.

33 -Hauteceour. L. Rome et la Renaissance de l'antiquité a la fin du XVIII siècle. pp. 102.

34. Carré. J.M. Voyageurs et écrivains français en Egypte. Le Caire 1932. 2 vol. Vol. 1.

23 -.Spillmann.G. Napoleon et islam. Paris 1969, PP. 41. Les memoires d-Leibneitz a Louis XIV fut retrouve par le general Mortier a Hanovre".

تشيغودايف أ . أسطورة البارون غرو // مقالات في فنون فرنسا ، انكلترا ، أميركا ، موسكو ، دار الفن للنشر ١٩٨٧ . ص ٦٨ - ١١٠ // ص ٧٣ .

37,Spillmann G: Napoleon et l'islam. p. 43.

39.Spillmann G: Napoleon et l'islam. p. 37.

39 Ibid., p. 39

40- Denon Vivant. Voyage dans la haute et la basse Egypte pendant les campagnes de Napoleon. Paris. 1802.

41- Description de l'Egypte, ou recueil des observations et des recherches par les Ordres de Napoléon le Grand. Paris 1809- 1817 Paris 1817-1822.

-Quatremere de Quincy: Considerations morales sur

la destination des ouvrages de lart . Paris. 1806

٤٣- بينوا . ف . الفن الفرنسي عصر الثورة والامبراطورية الأولى . ص ١٢٥ .

٤٤ - مستندال . المختارات في عشرين جزءا . موسكو ١٩٥٩ . الجزء السابع ص ١١٣ .

٤٥ - بينوا . ف . المرجع المذكور أعلاه . ص ٤٥ - ٨٠ .

٤٦ - بينواف - المرجع المذكور أعلاه . ص ٣٣٧ . انظر ايضا ص ٦٨ وحول مسألة « فرنسا » الفن ، والحدائق انظر بالتفصيل .

-Chaussard A. Decade, an VI. T. XVIII. P. 418. an VII. TXX. P. 241 La Dignite des Arts Amaury Duval Décade an IV. TVIL Ponce. Influence de la peinture sur les arts d'industriels Mention, Paris 1805 Sobry . Poetique des arts Paris, 1810, p. 9-10, 42, 303.

٤٧ - بينوا . المرجع المذكور أعلاه ص ٦٠ .

48- Serge Grandgean. Un Chef-d'oeuvre de Séres. La service de l'empereur .L'Art de France. 1962. N.2 pp. 170-178-

See , le Cabaret égyptien de Napoleon .Musees de France. Avril. 1950.

pp. 62-65.

49- Denon et la manufacture de Sèvres .La Revue de l'art T.LXIII. Paris. 1933.

50- Les arts a l'epoque napoléonienne. Paris. 1969. P. 85

٥١- بينوا . المرجع المذكور أعلاه . ص ٢٧٢- ٢٩٢ .

٥٢ - بيالوتستسكي . ي . الفن والسياسة أعوام ١٧٧٠ - ١٨٣٠ . مجلة المعرفة الفنية السوفيتية . ٨٠١ الجزء الأول ص ٢٣٣- ٢٥٨ . ان موتيف الحرب قد شكل في سنوات ما بعد الثورة نسبة ١/٥ من مجموع اللوحات التاريخية ، بينما شكل نسبة النصف في عدد اللوحات المكرمة للموضوعات المعاصرة في عهد الامبراطورية .

انظر بينوا بالتفصيل . ص ٢٨١ .

٥٣- بينوا . ف . المرجع المذكور أعلاه . ص ٢٨٠ .

٥٤- بيالوتستسكي . المرجع المذكور أعلاه ص ٢٥٣ .

55 .Quatremere de Quincy. Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art. Paris. 1806.

٥٦- بينوا . المرجع المذكور أعلاه . ص ١٢٢- ١٢٦ .

57 . Napoléon empereur des Arts ,Connaissances des arts, Janvier-Fevrier. 1969. PP- 30- 41 . See. Dayot . A. Napoléon roconté Par limage 1902

٥٨- بينوا . ف . المرجع المذكور أعلاه ص ١٢٢ .

٥٩- بينوا . ف . المرجع المذكور أعلاه ص ١٢٢ .

٦٠- بينوا . ف . المرجع المذكور أعلاه . ص ١٢٠ .

٦١- بينوا . ف . المرجع المذكور أعلاه . ص ١٢٢ .

62. Tripiet- le Franc. Histoire de la vie et de la mort du Baron Gros, le grand peintre, Paris, 1880, p. 6

٦٣- تشغودايف . أسطورة البارون غرو . ص ٧٣٠ .

64.Escholier R. Gros, ses amis, et ses eleves. Paris 1936. p. 7

65. Schlenoff N. Baron Gros and Napoleon's Egyptian

Campagns Essay in honour of Walter Friedlader. N. W. 1965. N 4, pp. 152-164.

انظر ايضاً . تشغودايف . أ . اسطورة البارون غرو . ص ٧٦ .

66.Lemonier . H. Gros paris 1906

67. Edmond About. Nos artistes au salon de 1857, p. 66 "La Peste de Jaffa de Gros ti endrait son rang dans le Louvre en face des Noces de Cana"

See Alazard. J. L'Ori_ent et la peinture francaise au XIX siècle d'Eugene Delacroix a Auguste Renoir. Paris, 1930 . Gros .

-68-Boyee M.P. La Melee romantique. - Paris, 1946. P. 30.

٦٩ - تشيفودايف أ . أسطورة البارون غرو . ص ٧٣ - ٧٤ .

70.Schlenoff N. Baron Gros and Napoleon's Egyptian Compagn's p. 154.

٧١ - مذكرات الجنرال برين الوزير الحكومي في عهد نابليون (الدكتوروار ، القنصلية - والإمبراطورية ، بطرسبرج ، ١٨٣٤ . ترجمه عن الفرنسية إلى الروسية س . د . ومشابليه .

٧٢ - انظر تشيفودايف المرجع المذكور اعلاه .

73. Schlenoff. N. Op. cit.

٧٤ - مذكرات الجنرال برين . الجزء الثاني . ص ٢١٢ - ٢١٣

٧٥ - عبد الرحمن الرافعي . تاريخ الحركة القومية وتطور نظام الحكم في مصر . دار المعارف . القاهرة ، الطبعة الرابعة ، الجزء الثاني ، ص ، ٣٨ .

٧٦ - عبد الرحمن الرافعي . المرجع المذكور اعلاه . ص ، ٣٨ .

٧٧ - عبد الرحمن الرافعي . المرجع المذكور اعلاه ، ص ٣٧ .

٧٨ - عبد الرحمن الرافعي المرجع المذكور اعلاه . ص ٨٥ .

٧٩ - ديلاكروا . أ . آراء في الفن والأدب . البارون غرو . موسكو ، ١٩٧٢ ص ٢٢٧ .

٨٠ - بينوا . ف . المرجع المذكور اعلاه . ص ، ١٢٤ .

٨١ - عبد الرحمن الرافعي . المرجع المذكور اعلاه ص - ٨٤٠ .

٨٢ - تشيفودايف أ . المرجع المذكور اعلاه ص ١٠٣ .

٨٣ - بيالوتستوتسكي . ي . المرجع المذكور أعلاه .

٨٤ - بيالوتستوتسكي . ي . المرجع المذكور اعلاه .

٨٥ - بيالوتستوتسكى . ي . المرجع المذكور اعلاه .

الفصل الثاني

1 R0senthal L. La peinture romantique. Pari 1900.seealso:

Martino P. L'epoque romantique en France. 1815-1830. Paris 1944 , p. 28.The rench Romantics. Edited b. G.

'Charlton. 2 v Cambride University Press. 1984. vol. 1

2 - Wellelek F. The concepts of criticism. - London. 1963. p. 138 Beguin

A. L'Ame romantique et le reve - Paris, 1936. 2 vol. vol. 2. P. 395-396.

3 Wellek R. The concepts of Criticism. p. 111

4. Hauteceur L. La litterature et peinture en france du XVII au XIX siècle. Paris, 1963.

5 Rene Gerard. L'Orient et la pensée romantique allemande. Paris Didier 1963. . 6.

٦ - شليغل . ف . في علم الجمال والفلسفة والنقد . موسكو ١٩٨٣ . في جزئين . الجزء الثاني ص ٣٨ .

٧ - شليغل . ف . في علم الجمال ، والفلسفة والنقد . موسكو ١٩٨٣ . في جزئين . الجزء الثاني ص ١٧ .

8 - Rene Gerard. L`Orient et la rensee romantique allemande.

9 - .Ibid. p. 214.

١٠ - شلينغ . ف . فلسفة الفن . موسكو ١٩٦٦ . ص ٤٩ .

١١ - غاييتولا . ر . الفلسفة الرومانسية الألمانية . موسكو ١٩٧٨ . ص ٥ .

12. Comtesse Jean de Pange. August Guillaume Shlegel et madame de Stael

Paris 1938. See Wellek R. Op. cit. , p. 140. Rene Gérard. cp. cit.,

١٣ - شاتوبريان . ف . استبيكا الرومانسية الفرنسية المبكرة // حول تجربة الأدب . الانكليزي والنظر في روح البشر والأزمان والثورات // موسكو ١٩٨٢ في جزئين الجزء الثاني .

١٤ - شاتوبريان . ف . المرجع المذكور اعلاه . الجزء الثاني ص ٢٣٣ - ٢٢٤ .

١٥ - شاتوبريان . ف . المرجع المذكور اعلاه . الجزء الأول // عبقرية المسيحية // ص ٩٥ .

١٦ - شاتوبريان . ف . المرجع المذكور اعلاه . ص ٢٣ .

17. Chateaubriend, F.Rene de: Itineraire de Paris a Jerusalem et de Jérú

- salem a Paris, en allant par la Grece et revenant par l'Egypte, 1 a Barbarie et l'Espagne. Paris , le Normant. 1811. Sahaghian. G. Chateaubriand en Orient . these de Doctorat a la faculte de Bribourg, Suisse, 1914.

See. Bordeaux H. Voyageurs d'Orient. Paris, 1946, 2 vol. Carre. J.M: Voyageurs et ecrivains francais en Eguyppte. L'institut Francais d'Archeologic orientale. le Caire 1956, 2 vol. Taha-Hussein. Moenis:

- Le romantisme francais et islam. Dar EI. Maaref, L. iban. 1962.
18. Hussein M.T. le Romantisme francais et l'islam. Dar Al-Maaref Liban. 1962. Preface.
- ١٩ غوثية . توفيل . المختارات في جزئين . موسكو ١٩٧٣ // تاريخ الرومانسية // الجزء الأول . ص ٤٧٩ .
20. Esteve E. Byron et le Romantisme francais. - Paris 1907 See. Haute-cœur. L. La litterature et la peinture en France du XVII au XIX siècle. - Paris. 1963.
- 21 - The French Romantics. Edited by D.G.Charlton, vol. 1. See Martino P. L'époque romantique en France. 1815-1830. p. 28
- 22 - Furst Lilian R. Romantisme in Perspective. - London. 1969. p. 49.
- 23 - Rosenthal L. La peinture romantique. p. 57
- ٢٤ - غوثية . ب . المرجع المذكور أعلاه . ص ٤٩٣ - ٤٩٤ .
- 25 . Rosenthal . L. L a peinture romantique. p. 45.
- ٢٦ - شفيتسر . أ . الشقاقة وعلم والأخلاق . موسكو ١٩٧٣ . ص ٨٣
- 27 - Alazard Jean. L'Orient et la peinture francaise au XIX s. de Delacroix a Auguste Renoir, Paris, 1930. P. 13. See. Saunier Ch. Un artiste romantique oublié. J ules Auguste Robert II G.B.A. 1910. - N° 6. - pp. 441-460. Chesneau. E. Peintres et statuaires romantiques. Paris. 1887. p. 46.
- ٢٨ - ديلاكروا . اوجين . اليوميات . موسكو ١٩٥٠ ، ص ٦١ .
- ٢٩ - ديلاكروا . ا . المرجع المذكور أعلاه . ص ٦٢ .
- 30 - Clement Ch meodor Gericault. Etude biographique et critique. Paris. 1868. P. 271. See. Eitner L. Gericault. An Album of Drawing in the art Institut of Chicago. - 1960. See Eitner L. Gericault. his file and Work. - London. 1983.
- ٣١ - تورتشين . ف . تيودور جيريكو . موسكو ، ١٩٨٢ . ص ١٦٦ - ١٦٧ .
- 32 - Robaut A. Chesneau E. L'oeuvre complet d'Eugene Delacroix peintures, aessins, gravures, lithographiés, catalogués et reproduits par Robaut

et Chesneau. Paris, Csharavay, 1885, LXII, vol -1

P- 6 , 9 , 1 5 , ill . N. 10 , 1 21, 41 See . Johnson Lee . The pain- ting of E. Delacroix. - Oxford, 1981 2 vol s. vol 1

33 Canat R. L'hellenisme des Romantiques, la Grece retrouvée, le Roman- tisme des Grecs, 1826 - 1840. - Paris, 1945. 2 vols. see

تورتشين . ف . الرومانسيون الفرنسيون والمعاصرة السياسية في عهد الاصلاحات . مجلة المعرفة الفنية السوفيتية ، « ٨٣ » أ ، موسكو ١٩٨٤ - ١٦٦ - ١٦٧

٣٤ - ديلاكروا . أ . اليوميات . ص ٢٦

35 Carthrigt. a. The selections of the costume of Albania, London, 1820)
Memoires du colonel Vautier sur la guerre actuelle des Grecs. -

Paris, 1825.

وقد التقى ديلاكروا بالكولونيل نفسه في باريس وإحاطه بمعلومات طازجة عن سير المعارك في اليونان انظر بالتفصيل .

Athanassoglou N. of Souliots, Arnouts, Albanians and E.Delacroix

II the Burlington Magazine. - N° CXXI. - 1983. p. 487-489 See Johnson Lee. two sources of Oriental Motifs copied by Delacroix II G.B.A. 1965 - N° VI. - P. 579-587. Johnsondee. the painting of Delacroix. vol - 1.

٣٦ - ديلاكروا . أ . اليوميات . ص ٦٤ . ايار ١٨٢٤ .

٣٧ ديلاكروا . أ . اليوميات ما بين ١٣ و ٢٩ شباط ١٨٢٤ .

38-Escholier R.E. Delacroix - Paris. 1926 - 2 vols. vol. 1. p. 109.

39 - Johnson Lee. op. cit.

٤٠ - لقد احدث تغييرات في المنظر الطبيعي لخلفية لوحته « مذبحه هيرس » بعد ان اطلع على أسلوب كونستبل الذي عرضت لوحاته في باريس عام ١٨٦٤ . وقد ذكر بنفسه في يومياته الاثر الذي تركه في نفسه أسلوب هذا الفنان الانكليزي كما أكد على هذا التأثير أغلب مؤرخي إبداع ديلاكروا المذكورين اعلاه .

٤١ - هيجل . غ . ف . ف . المؤلفات الكاملة . في ١٤ جزءاً موسكو ١٩٤٠ الجزء الثامن ، ص ٢٦٣ .

٤٢ - ستنثال . المؤلفات الكاملة في ١٥ جزءاً . موسكو ١٩٥٩ . الجزء السادس ص ٤٢٩ .

٤٣ - تورتشين . ف . تيودور جيريكو . موسكو ١٩٨٣ . ص ٨٨ - ١٢٧ .

44. Escholier R.E. Delacroix. Paris, Cercles d'art. 1984. p. 193.

٤٥ - يالوتستونسكي . ي . الفن والسياسة : ١٧٧٠ - ١٨٣٠ // مجلة المعرفة الفنية السوفيتية
ص ٢٣٧ .

46. Escholier R. E. Delacroix. vol. 1. P. 109-110

- ٤٧ - ريزوف . ب . علم التاريخ الفرنسي الرومانسي . موسكو ١٩٦٦ - ص ٥ .
٤٨ - سافكو . د . الموضوع في لوحات انغر التاريخية // مجلة المعرفة الفنية السوفيتية « ١٧٨ - ١ »
- موسكو ١٩٧٩ . ص ١٩٤ - ٢٢٧ .
٤٩ - ديلاكروا . ا . اليوميات . ص ٩٥ .
٥٠ - ديلاكروا . ا . أفكار حول الفن . ص ، ٢٢٣ .
٥١ - ستندال . المرجع المذكور اعلاه . مقالته الشهيرة حول صالون عام ١٨٢٤ المؤلفات الكاملة
الجزء الرابع عشر ، ص ، ٤٣٥ .
٥٢ - هيجو . ف . الأعمال الكاملة . الجزء ١٥ ، ص ٧٥ .
٥٣ - ميخائيلوف . ا . غوته والشعر الشرقي // الشرق والغرب // موسكو . ١٩٨٥ . ص ،
١٠٧ .
٥٤ - غوتيه تيوفيل . المرجع المذكور اعلاه . ص ، ٣٠٠ .

55 - Hugo Victor. Les Orientales. - Paris 1829. Preface

56. Guillaumet M. Champmartin Claud. E. G.B.A., 1919, vol XV, p.
297-310

- ٥٧ - ريزوف . ب . الرواية التاريخية الفرنسية في عصر الرومانسية . لينينغراد ١٩٥٨ ، ص
١٠٥ .
٥٨ - فانسلوف . ف . علم الجمال الرومانسي . موسكو ١٩٦٦ ص ٢١ .
٥٩ - فانسلوف . ف . المرجع المذكور اعلاه . ص ، ٢١ .
60 Hamilton X. E. Delacroix and Lord Byron. G.B.A., 1343. février, p.
99-110.
61, Ibid. See. Guiffrey . "La mort de Sardanapal" G.B.A., 1921. NIV
P. 193-202.
٦٢ - بايرون . ج . ه . المؤلفات في ثلاثة أجزاء ، موسكو ١٩٧٤ ، الجزء الثاني // ص
٢٤٩ .

٦٣ - فانسلف . ف . المرجع المذكور أعلاه . ص ، ٢١٧-٢١٩ .

64 Schlegel A. Über dramatische Kunst und Literatur, Band I-III, Heidelberg Mohr und Winter, 1817, vol. I. P. 42.

65 Wagner R. Gesammelte Schriften und Dichtungen. Zehn Bände I. II. Hersg. Von W. Goltz, Berlin, T. IX. P. 62.

٦٦ - هيجو . ف . الأعمال الكاملة . الجزء ١٥ ، ص ١١٠ .

٦٧ - أطلع ديلاكروا على أعمال هردير من خلال الترجمة التي ظهرت لأعماله (ما بين ١٨٢٧ - ١٨٢٨) في باريس .

see Herder J.G. Ideen sur la Philosophie de l'histoire de l'humanité. ouvrage traduit de l'allemand et precede d'une introduction par E. Quinet. Paris. 1827-1828. 3 vols.

68 - Farwel B. Sources for Delacroix, death of Sardanapalus. Art Bulletin 1958. N° XL. - P.66-71. See. Johnson Lee. the Etruscan sources of Delacroix. Death of Sardanapalus "Art Bulletin". - N° XLII. 1960. p. 296-300. See Spector J. Delacroix. The Death of Sardanapalus. - London, 1974. - P. 23.

69 - Le Bruin Cornelius. Voyages au Levant, c'est-à-dire dans les principaux endroits de l'Asie Mineure, dans les Iles de Chio - Rhodes et Chypre, d'Egypte et de Syrie et de la terre Sainte. - Paris 1714. Sir R. Kan Portes. Travels in Georgia, Persia, Armenia, Ancient Babylon London 1821-1822.

"Cabinet des dessins" Louvre . N° RF 3357 . N RF . 6860.

النسخ التي أنجزها ديلاكروا عن هذه الكتب محفوظة في متحف اللوفر

٧٠ - انظر ثبت الحواشي للفصل الأول . تافرينية وشاردان .

71- Johnson Lee. Towards Delacroix's Oriental sources, the Burlington Magazine. - 1978. - March - P. 144-155.

72 - Johnson Lee. The painting of E. Delacroix. vol. I. P. 114-121 .

73. Huyghe Rene. Etude sur Sardanapale, Europe, 1953, Avril. P. IV.

٧٤ - ديلاكروا . أ . أفكار حول الفن . ص ٢١٩ .

٧٥ - فانسلف . ف . المرجع المذكور أعلاه . ص ٣٣٦ .

فانسلف . ف . المرجع المذكور أعلاه . ص ٣٣١ .

٧٦- كوجينا . ي . المعركة الرومانسية . موسكو - لينينغراد ١٩٦٩ . ص ١٥٨ .

77 - See. Delacroix E. Correspondance generale V.1. Paris 1936-1938.
p.213,

٧٨- كوجينا . ي . المرجع للمذكور أعلاه . ص ١٥٨ .

79. Escholier. op. cit. T. 1 P. 218

٨٠- كوجينا . المرجع للمذكور أعلاه . ص ١٥٩ .

81 - Delacroix E. Correspondance generale. v. 1. p. 216-217.

82 - Ibid.

83 - Wind. E. the Revolution of history painting - Journal of the Warburg institute, 11, 1939, pp. 116-127, see. Antal. F. Classicism and Romanticism. London, 1966, Antal F. Reflection on classicisme and Romanticisme, the Burlington Magazine. - 1935. - April. - P. 159-168. See. Gombrich. E. Art and illustration - Princeton, 1969, see. Lindsay J. Death of the hero. French Painting from David to Delacroix. London, 1960. Haskell F. the Manufacture of historical Past in Nineteenth Century Painting. - Past and Present. 1971 N° 53, p. 109-120. Pelles G. Art, Artists and Society. Origins of a modern Dilemma Painting in England and France. - London, 1963, Haskell F. Rediscoveries in Art, Sommes Aspects of taste. Fashion and Collecting in England and France. - New York. 1976.

٨٤- مخطوطة « ظفرنامه » لشرف الدين العزي . كتاب النصر . معهد الاستشراق في أوزبكستان السوفيتية .

٨٥- غوته . أ . ف . المؤلفات الكاملة . في عشرة أجزاء . موسكو ، ١٩٨٠ . الجزء العاشر ص ٤١٣ .

٨٦- كاغان . م . مورفولوجيا الفن . موسكو ١٩٧٢ ، ٤١٢ .

٨٧- الباتوف . م . في تاريخ فن البورتية . موسكو - لينينغراد ١٩٣٧ . ص ٣٨ .

88 - Description de l'Egypte ou Recueil des recherches qui ont ete faites en Egypte pendant l'expedition de l'Armee Francaise. Denon Vivant. Voyage dans la Basse et la Haute Egypte. London C.P. Annales du Musee et de l'ecole moderne des Beaux-Arts. Salon de 1808. 1810, 1839, Paris

1808-1830.

- ٨٩- مورينا . ا . ب . حول مشكلات التوليف بين الفنون . موسكو ١٩٨٢ ص ١٠ .
٩٠ - كابتريفا . ت . ب . حول بعض مشكلات فنون القرون الوسطى للشعوب العربية الإسلامية // مجلة المعرفة الفنية السوفيتية // موسكو ١٩٨١ رقم ٨٠ / ص ١٧٦ - ٢٠٥ . بالذات ص ١٨١ .
٩١ - ليخاتشوف . د . س . شاعرية الأدب الرومي القديم . موسكو ١٩٧١ ص ٨٢ .
٩٢ - ريميل . ل . أ . فنون الشرق الأوسط . موسكو ١٩٧٨ . ص ٣ .

93 - Saint-Chéron. Du jugement de la Revue d'Edimbourg sur la littérature française contemporaine. "L'Artiste" 1833, v. 2. P. 201.

94 - lettre a Monsieur le Directeur de l'Artiste. "L'Artiste", 1833. v. 2. P.72.

95 - Wittkower. R. Allegory and the Migration of symbols, East and West, the probleme of culturs Exchange. London, 1977, P. 10-14.

96 - Ibid. P. 14

٩٦ - بيركوفسكى . ن . ي . نظرية الأدب الرومانسي الألماني . وثائق . لينينغراد ١٩٣٤ . ص ٨٦ .

٩٨ - بيركوفسكى . المرجع المذكور أعلاه .

٩٩ - روائع الفكر الجمالي العالمي . ثلاثة أجزاء . موسكو ١٩٦٧ ص ٢٧٩ .

١٠٠ - المرجع المذكور أعلاه . ص ٢٥٤ .

١٠١ - فريد لندريغ . م . علم الجمال الكلاسيكي الألماني . موسكو ١٩٦٨ .

١٠٢ - بيركوفسكى . ن . ي . نظرية الأدب الرومانسي الألماني . ص ٢٩ .

103 - Wittkower R. op. cit. P. 13.

104 - Ibid. P. 14.

105- Renan E. L'islamisme et la science. Conference faite a la Sorbonne le 29 mars 1883 - Paris. Levy. 1883.

الفصل الثالث

١ - محاضرات في تاريخ علم الجمال . باشراف البروفسور كاغان م . لينينغراد ، ١٩٧٤ ، الجزء الثاني ، ص ٩٦ .

٢ - المرجع المذكور أعلاه . ص ٩٧٠

3_ Thore. T. Salons - Paris, 1870, p. XXXVI

٤ - كوجينا . ي . المعركة الرومانسية . ص ١٦٣ .

5 - Foscillon H. La peinture au XIX siècle. Le-retour a l'antique, le roman tisme. Paris - 1927, t. 1, p. 427.

٦ - هيجو . ف . المؤلفات الكاملة .

7_ Bertrand. L. Devant l'islam. - Paris, 1926, p. 56.

8 - Foscillon. H. op. cit. p. 431.

9_ Martino P. L'époque romantique en France. 1815-1880. Paris - 1944, p. 23. See. Rosenthal L. Du romantisme au réalism. Paris - Essais sur l'évolution.

de la peinture en France, de 1830 a 1848 Paris . 1914,8

10 - Rosenthal L. Du romantisme au réalisme. p. 119.

11 - Romieux W. Une élève de Delacroix "MerCure de France" 1 aout 1913, P- 564

12- Dumas A. Mémoires. Bruxelles-Ieipzig 1852-1857 vol. 12, p. 94.

١٣ - سعدنييف . أ . ف . عالم الإنسان في الفلسفة والفنون الإسلامية القروسطية // علم الجبال والحياة // . موسكو ١٩٧٤ . ص ٤٥٣ - ٤٨٨ . بالذات ص ٤٧٢ .

١٤ - سعدنييف . المرجع المذكور أعلاه . ص ٤٧٦ .

15. Colombier P. Alexandre Gabriel Decamps. - Paris, 1928, p. 43.

16- Chaumelin M. Decamps. Sa vie et son oeuvre. Marseille 1861 p. 6.
See. Chesneau E. Le mouvement moderne en peinture, Decamps. - Paris, 1861.

17-Chesneau E. op. cit. p. 3-4.

18_Gautier T. Les Beaux Arts en Europe. P. 195.

١٩ - بودليير . ش . حول الفن . موسكو ١٩٨٦ ، ص ٩٠ . لقد قيم بودليير أعمال ديكان الاستشراقية بوصفها الركن الأساسي في تطور إبداعه .

٢٠ - فيبر . ب . ر . مدخل تاريخي لدراسة الفن . موسكو ١٩٨٥ . ص ١٩٧ .

٢١ - فيبر . ب . ر . المرجع المذكور أعلاه .

22- Focillon H. La peinture au XIX siecle. P. 260-271.

٢٣- بيروفسكي . الرومانسية لألمانية ، موسكو ١٩٧٣ ، ص ٤٣ .

٢٤ - فيرتسان . أ . جان جاك روسو والرومانسية // مشكلات الرومانسية // موسكو ، ١٩٧١ ، ص ٧١-٧٢ .

٢٥ - كانتور . أ . المنظر الطبيعي التاريخي في النصف الأول من القرن التاسع عشر // مشكلات الرومانسية // ص ٢١٨ .

26- Clement Ch. Decamps, Paris, 1886. p. 62.

27- Grabar O. The formation of islamic Art. - New-Haven London, 1973 p. 177 - 179.

٢٨ - بيريزينا . ف . ن . فن التصوير الفرنسي في بداية القرن التاسع عشر ومتصفه (مجموعة متحف الأرميتاج) . لينينغراد ، ١٩٨٣ ، ص ١١٤-١١٥ .

٢٩ - بولدير . ش . المرجع المذكور أعلاه . ص ، ١٠٣ .

٣٠ - سارابيانوف . د . حول مفهوم البورتريه الشخصي للفنانين الروسين « المعرفة الفنية السوفيتية » ، موسكو ١٩٧٨ ، رقم ١ / ٧٧ ص ١٩٦ .

٣١ - بولدير . المرجع المذكور أعلاه . ص ١٠٧ .

32 - Heine . H . De la France . Paris. 1933 . p. 143 .

33 - Thornton L.Ynne Les orientalistes Peintres Vayogurs.p.27.

34 - Robout A. Chesneau E. L'oeuvre complet d'Eugène Delacroix peintures, dessins, Gravure , Lithographies , catalogues et reproduits - paris, 1865 - see. tourneux U.e.Delacroix devant ses contemporains . paris 1886.

see Cuiffroy J. le voyage d'Éugène Delacroix au Maroc . 2vol. Paris. 1909.

35 - Renan A. La peinture orientaliste. G.B.A. 1894. - N° XI

p. 43-53; Benedite L. La peinture orientaliste française, G.B.A.

1899. - N XXI. - P. 239-247. Reau L. Histoire de l'expansion de l'Art français moderne. Le monde slave et l'Orient. - Paris, 1921.

36 - Courthion p. La vie d'Eugene Delacroix . Paris 1927 . P. 3

See.Escholier R. Delacroix peintre, graveur, écrivain. - Paris, 1927.

2 vols. vol. 1. See

جولين . ف . ديلاكروا . باللغة الروسية . موسكو . دار الفن ، ١٩٨٦ . ص ٧٨-٧٩ .

37- Bertrand L. conquête de l'Algérie la revue de deux mondes.

centains de vie française a la revue de deux mondes. Paris 1929- p.74.

38- Delacroix E. Voyage au Maroc 1832. Lettres, Aquarelles et Dessins, publiés avec une introduction et des notes d'Andre Joubin Paris, 1930. P. 11.

39- Ibid. P. 22.

40- Ibid. P. 10

41 - Ibid. P. 10

٤٢- ديلاكروا . أ . اليوميات . ص ٦٧ .

٤٣- ديلاكروا . أ . اليوميات . ص ٦٨ . وأفكار حول الفن . ص ٢٣٦ .

٤٤- ديلاكروا . أ . اليوميات . ٦٤ . انظر ايضا : بيو . ر . ريشة ديلاكروا ، موسكو ١٩٣٩ .

46- Delacroix E. Voyage au Maroc. P. 25

٤٧- ديلاكروا . أ . اليوميات ص ٧٨ .

٤٨- ديلاكروا . أ . اليوميات . ص ٧٤ .

٤٩- بيو . ر . ريشة ديلاكروا . ص ٨ .

50 - Delacroix E. Journal de Delacroix. 3 vol. Paris 1893, vol 1. P. 184.

٥١- ديلاكروا . أ . اليوميات . ص ٨٠ .

see voyage au Maroc P.22 - 24

52 - Delacroix E. Voyage au Maroc. P. 24.

53 - Delacroix E. Voyage au Maroc. P. 22

54 - Ibid . P. 22- 24.

٥٥- بيركوفسكي . المرجع المذكور اعلاه . ص ، ٤٣ .

56 - Delacroix. E; Voyage au Maroc. p . 10.

٥٧- جولين . ف . أ . ديلاكروا . موسكو ١٩٨٦ ، ص ٨٤ .

٥٨- قاموس علم الجمال . موسكو ، ١٩٨٩ ، ص ٦٧ .

59 - Delacroix E. Voyage au Maroc. p. 24.

- ٦٠- ديلاكروا . أ . أفكار حول الفن . ص ٢٢٢ .
- ٦١- ديلاكروا . أ . أفكار حول الفن . ص ٢٢٧ .
- ٦٢- حول نظرية الانعكاس لدى ديلاكروا انظر بالتفصيل يو . ر . ريشة ديلاكروا .
- 63 - Dalu J. , Michell G. The Art of islam. An Exhibition, the Haword Gallery. - london, 1976. See Burchardt T. Art of islam language and Meaning. / s. 1/. 1976.
- 64- Ibid .
- ٦٥- ديلاكروا . أ . أفكار حول الفن . ص ١٩٥ .
- ٦٦- بيكرنسكي . المرجع المذكور اعلاه . ص ٥٥ .
- 67- Planche G. Salon 1834
- ٦٨- جوليين . ف . المرجع المذكور اعلاه ، ص ٨٤ .
- ٦٩- ديلاكروا . أفكار حول الفن . ص ٢٢٢ .
- ٧٠- بودلير . ش . المرجع المذكور اعلاه . ص ١٢٥ .
- 71 - Serruillaz M. Eugène Delacroix. Dessins francais au Musee du Louvre Paris, 1984, 2 vols. P. 105.
- ٧٢- ديلاكروا . أ . اليوميات . ص ٨٠-٨٤ .
- 73 - Hoorman P. Musiciens a travers les temps. - Paris, 1952. See Hoorman P. Danseurs a travers les temps. - Paris, 1956.
- ٧٤- واكنرودر . ف . فانتازيا الفن . موسكو ١٩٧٧ . ص ١٧٥ .
- 76 - Marumo C. Barbizon et les paysagistes du XIX s. - Paris, 1975. P.133
See, Miquel P. Le paysage francais au IX siecle 1824-1874. L'ecole de la nature. - Paris, 1975, 3 vols. See. l'hote A. Traités du paysage et de la figure. - Paris, 1970.
- 77- Thornton L. Les Orientalistes, peintre voyageurs. 1828-1908. -Paris, 1983, p. 37.
- 78 _ Gomot H. Prosper Marilhat, Sa vie et son oeuvre. - Clermont - Fer-rand. 1884. P. 22-23.
- ٧٩- شاتوبريان . ف . عبقرية المسيحية . ص ٩٦-٩٧ .
- 80 - Goste. Pascale. Architecture arabe ou monuments du Caire. Mesures et dessines de 1818 a 1825. Paris, 1829.
- 81 - Gomot H. Prosper Marilhat. P. 33.

- 82 _ Lovejoy A. Essays in the history of ideas, Baltimore, 1948, P. 136-140
- 83- Gomot H. Prosper Marilhat. P. 34.
- ٨٤ - فوريفتش . ١ . مقولات ثقافة العصر الوسيط ، موسكو ، ١٩٧٢ ص ٩١ .
- 85 - Rosenthal L. le paysage au temps du Rowantisme- P- 2191/ Histoire du paysage en France . Paris 1907
- 86 - Dorbec P. L'art du pagsage en France. paris - 1925. P. 48
- 87 - Taylor. Le Baron et Reyboud L. La Syrie, l'Egypte, la Palestine et la Judee. Paris, 1838. 2 vols.
- 88- Dumas A. Quinze jours au Sinai. Paris, 1839.
- 89-Alazard J. L'Orient et la peinture francaise. P. 78. Silvestre T. Les artistes francais. - Paris, 1878.
- 90- L'artiste, 1834. - T. VII - p. 85.
- ٩١ - بودلير . ش . حول الفن . ص ٢١ .
- 92 - Thornton L: op. cit. P. 46. See, Blanc. Ch: une famille d'artistes: les trois Vernet, Joseph, Carle, Horace, Paris 1898.
- 93 Poanche G. Etudes sur l'ecole francaise, 1831-1852 Paris, 1885, 2 vol. Vol 2. P.189
- ٩٤ - بودلير . ش . حول الفن . ص ١٠٧ .
- ٩٥ - بودلير . ش . حول الفن . ص ١٦٢ .
- 96.Plenche G. :Etudee sur l'ecole francaise. P. 196.

الفصل الرابع

- ١ - تورتشين . ف . عصر الرومانسية في روسيا . ص ٢١ - ٢٢ .
- 2 - Gillot H. Eugene Delacroix (L'homme - ses idees - son oeuvre). - Paris, 1928. - P.66.
- 3_ Ibid.
- 4_ Gauthier T. Les Beaux Arts en Europe. P. 194.
- 5 _Botta P. Monuments de Ninive, Paris, 1851. Flandin E. Voyage en Perse de M.E.Flandin et pascal Coste, architecte, attaches a

- l'Ambassade de France en Perse pendant les années 1840-41. Paris, 1851, 2 vol
- 6- Marnier X. Du Rhin au Nil. Paris, 1848.
- 7- Casparin Comtesse la: Combat contre l'esclavage. Paris, 1846.
- 8- Thornton 1: les orientalistes peintres et voyageurs. carre J.M.Voyageurs et ecrivains francais en Egypte. Le Caire. 1932 Jullian Ph. Les orientalistes. Fribourg. Suisse 1977. Verrier Michell: The Orientalists. london 1979. El. Nouty. Hassan. Les peintres francais en Egypte au XIX siècle Université de Paris. Paris, 1953.
- 9- D'Avennes, Prisse: l'art arabe, d'apres les monuments du Caire depuis le septieme siecle jusqu'a la fin du dix-hitieme siecle (1857-1879). Paris, Mortel 1869. See D'Avenne. Prisse. Histoire de l'art egyptien d'apres les temps les plus recules jusqu'a la domination romaine. (160 planches) Paris. A. Bertrand 1868-1879.
- ١٠ - تاريخ المعرفة الفنية الأوروبية . النصف الأول من القرن التاسع ، موسكو ، ١٩٦٥ .
- ١١ - هيجل . غ . ف . ف . علم الجمال ، في أربعة أجزاء ، موسكو ، ١٩٦٨ . ١٩٦٨ .
الجزء الأول . ص ١٧ .
- 12 - Hegel G.W.F. Werke. Bd. X/2, 1837. - S. 238-239.
- 13 - Chevallard V. Th'eodore Chass'eriau. Peintre romantique. -Paris, 1893. P. 13.
- 14 _ Escholier R. L'Orientalisme de Th. Chasseriau // G.B.A. - 1921. - N°3 P. 89-107. See, Alazard J. L'Orient et la peinture francaise au XIX s. P. 95.
- 15- Gautier Th. Salon 1839. "Benedite L. Theodore Chass'eriau sa vie et son oeuvre. Paris, 1931. - P. 96-97.
- 16 Ibid.
- ١٧ - كوسيدوفسكي . ز . أساطير الكتاب المقدس . موسكو ، ١٩٦٨ ، ٤٢٨ - ٤٢٩ .
- 18-Planche G. Etudes sur l'ecole francaise 1831-1852. Paris, 1855 T. 1. P. 226. See. Rosenthal L. Du Romantisme au Realisme. P.230.
- 19_ Rasenthal I. Du Romantisme au Realisme. P. 305.
- 20- Ibid.

- 21- Germain A. L'Art Religieux au XIX si'cle en France // Le correspondant. Paris, 1907. - 25 octobre. - P. 241-264 See Dimier L. Histoire de la peinture francaise au XIX s. (1793 - 1901) . - Paris, 1914. - P. 115.
- 22- Panofsky E. L'oeuvre d'art et ses significations; Essais sur les Arts visuels. - Paris, 1968. P. 269.
يشير الباحث بانوفسكي إلى ظهور الأساطير المصرية القديمة والمسيحية في عصر النهضة اثر صدور كتاب 24 "Hieroglyphica d'horapollo"
- في القرن الخامس عشر في إيطاليا .
- ٢٣- ميتولوجيا شعوب العالم . في جزئين . موسكو ، ١٩٨٢ ، الجزء الثاني ، ص ١١٦ .
- 24 - Bénédite L . Théodor Chasseriau T. II, p. 406.
- 25 - Ibid.
- 26 - Sloan. French Painting. Between the past and the present.- Princeton, 1951, p. 117-131
- See. Réan 1. Iconographie de l'Art Chretien. - Paris, 1955. t. 1. P. 467 See Chevrillard. th. Chasseriau , Peintre romantique. Paris 1893.
- 27 - Réan L. Iconographie de l'Art Chretien. P. 468.
- 28 - Baudelaire Ch. Écrits sur l'art. Vol. 11, p. 42.
- ٢٩- فرومنشان . أ . أعلام الفن . عن الفن . موسكو ، ١٩٤٧ ، أربعة اجزاء . الجزء الرابع . ص ٢٧١ .
- 30 - Gautier Th. Les Beaux-Arts en Europe. Paris 1855, 212.
- 31- Miquel P. op. cit. vol II, P. 173.
- ٣٢- كاليشينا . ن . فن البورتريه الفرنسي في القرن التاسع عشر . لينينغراد ، ١٩٨٥ ، ص ٦٠
- 33 Baudelaire Ch. Salon 1845. Curiosites esthetiques.
- ٣٤- بولدير . ش . عن الفن . ص ٢٩
- 35- Tourette Gille de: la Peintures et dessins algeriens de Théodore Chasseriau // l'Art et les Artistes. - 1931 - N° 115, p. 181-191.
- 36 Ibid.
- 37-Fromentin E. Une annee dans le Sahel. Paris, 1859. Fromentin E. Une cte dans le Sahara. Paris, 1857.
- 38-Gonze L. Fromentin E. Peintre et écrivain. - Paris, 1886.
- 39.Fromentin E. Les lettres de jeunesse. Paris, 1909- p. 182.

40. Fromentin E. Les lettres de jeunesse. P. 232.
- 41- Fromentin E. Les lettres de jeunesse. P. 240
- 42- Fromentin E. Les lettres de jeunesse . P. 182.
- 43 - Ibid.
- 44 - Dorbec P. Fromentin E. Biographie critique. - Paris, 1926. Assolant G. Fromentin E. - Paris 1931.
- 45- Clark . Fminal and men. Their relations ships as reflected in Western, E . From Prehistory to the Present day - London, 1977. P. 19
- 46- Fromentin E. Les lettres de jeunesse. P. 255.
- ٤٧ - أعلام الفن عن الفن . فرومستان . الجزء الرابع . ص ٢٧٦ .
- ٤٨ - أعلام الفن عن الفن . فرومستان . الجزء الرابع ، ص ٥٩ .
- 49 - Fromentin E. Une ete dans le Sahara. p. 71.
- ٥٠ - أعلام الفن عن الفن . فرومستان . الجزء الرابع . ص ٢٧٤ .
- ٥١ - أعلام الفن عن الفن . فرومستان . الجزء الرابع ، ص ٥٩ .
- 52 - Gombrich E. Imagery and Art in the Romantic Period // Meditations on a hobby and other Essays on the Theoryob Art. London. 1963. - P. 126.
- Gazettes des Beauxarts تعني G. B. A ملاحظة

المؤلفة في سطور

- د. زينات بيطار
- حصلت على الدكتوراه في تاريخ
الفنون التشكيلية من جامعة
موسكو عام ١٩٨٧ .
- تدّرس تاريخ الفنون التشكيلية
في الجامعة اللبنانية قسم الآثار
ومعهد الفنون الجميلة .
- قدمت العديد من الدراسات
والأبحاث حول تاريخ الفن
الإسلامي والأوروبي نشرت في
مصر وتونس ولبنان والكويت
منها : أثر المنمنمات الاسلامية
في ابداع محمد راسم الجزائري
- وأوجين يلاكروا - الثورة
الفرنسية والفنون التشكيلية -
أثر المغرب في إبداع هنري
ماتيس .
- قدمت العديد من الترجمات عن
الروسية منها : رافايل فنان
عصر النهضة الإيطالية - فن
التصوير الياباني - فن النحت
القديم في أفريقيا الاستوائية -
شعراء الحدائق الروسية :
باسترناك - غوميليوف - أنا
اخماتوفا - الكسندر بلوخ
وغيرهم .



مستقبل النظام العربي
بعد أزمة الخليج
تأليف: د. محمد السيد سعيد

صَدَرَ عَنْ هَذِهِ السَّلسِلَةِ

- ١ - الحضارة تأليف : د/ حسين مؤنس
- ٢ - اتجاهات الشعر العربي المعاصر تأليف : د/ إحسان عباس
- ٣ - التفكير العلمي تأليف : د/ فؤاد زكريا
- ٤ - الولايات المتحدة والمشرق العربي تأليف : د/ أحمد عبد الرحيم مصطفى
- ٥ - العلم ومشكلات الإنسان المعاصر تأليف : زهير الكرمي
- ٦ - الشباب العربي والمشكلات التي يواجهها تأليف : د/ عزت حجازي
- ٧ - الأحلاف والتكتلات في السياسة العالمية تأليف : د/ محمد عزيز شكوي
- ٨ - تراث الإسلام (الجزء الأول) ترجمة : د/ زهير السهموري
- ٩ - أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة تحقيق وتعليق : د/ شاكر مصطفى
- ١٠ - جمعا العربي مراجعة : د/ فؤاد زكريا
- ١١ - تراث الإسلام (الجزء الثاني) تأليف : د/ نايف خرمي
- ١٢ - تراث الإسلام (الجزء الثالث) تأليف : د/ محمد رجب النجار
- ١٣ - الملاحه وعلوم البحار عند العرب ترجمة : د/ حسين مؤنس
- ١٤ - جمالية الفن العربي مراجعة : د/ فؤاد زكريا
- ١٥ - الإنسان الحائر بين العلم والخرافة د/ حسين مؤنس
- ١٦ - النفط والمشكلات المعاصرة للتنمية العربية د/ إحسان العمدة
- ١٧ - الكون والثقوب السوداء د/ فؤاد زكريا
- ١٨ - الكوميديا والتراجيديا تأليف : د/ أنور عبدالمعلم
- ١٩ - المخرج في المسرح المعاصر تأليف : د/ عفيف بهنسي
- ٢٠ - الإنسان الحائر بين العلم والخرافة تأليف : د/ عبدالمحسن صالح
- ٢١ - النفط والمشكلات المعاصرة للتنمية العربية تأليف : د/ محمود عبدالفضيل
- ٢٢ - الكون والثقوب السوداء إعداد : رؤوف وصفي
- ٢٣ - الكوميديا والتراجيديا مراجعة : زهير الكرمي
- ٢٤ - المخرج في المسرح المعاصر ترجمة : د/ علي أحمد محمود
- ٢٥ - الإنسان الحائر بين العلم والخرافة د/ شوقي السكري
- ٢٦ - النفط والمشكلات المعاصرة للتنمية العربية مراجعة : د/ علي الرامي
- ٢٧ - الكون والثقوب السوداء تأليف : سعد أردش

- ٢٠ - التفكير المستقيم والتفكير الأعوج ترجمة : حسن سعيد الكرمي
مراجعة : صديقي حطاب
- ٢١ - مشكلة إنتاج الغذاء في الوطن العربي تأليف : د/ محمد علي الفراء
رشيد الحمد
- ٢٢ - البيئة ومشكلاتها } تأليف : د/ محمد سعيد صباريني
د/ عبد السلام الترماني
- ٢٣ - السرقة تأليف : د/ حسن أحمد عيسى
- ٢٤ - الإبداع في الفن والعلم تأليف : د/ علي الراعي
- ٢٥ - المسرح في الوطن العربي تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن
- ٢٦ - مصر وفلسطين تأليف : د/ عبدالستار إبراهيم
- ٢٧ - العلاج النفسي الحديث ترجمة : شوقي جلال
- ٢٨ - أفريقيا في عصر التحول الاجتماعي تأليف : د/ محمد عماره
- ٢٩ - العرب والتحديات
- ٣٠ - العدالة والحرية في فجر النهضة العربية الحديثة
- ٣١ - الموشحات الأندلسية تأليف : د/ محمد زكريا عناني
- ٣٢ - تكنولوجيا السلوك الإنساني ترجمة : د/ عبدالقادر يوسف
- ٣٣ - الإنسان والثروات المعدنية مراجعة : د/ رجا الذريفي
- ٣٤ - قضايا أفريقية تأليف : د/ محمد فتحي عوض الله
- ٣٥ - تحولات الفكر والسياسة تأليف : د/ محمد عبدالغني سعودي
- ٣٦ - الإنسان والثروات المعدنية في الشرق العربي (١٩٣٠-١٩٧٠)
- ٣٧ - الحب في التراث العربي
- ٣٨ - تكنولوجيا الطاقة البديلة
- ٣٩ - ارتقاء الإنسان
- ٤٠ - الرواية الروسية في القرن التاسع عشر
- ٤١ - الشعر في السودان
- ٤٢ - دور المشروعات العامة في التنمية الاقتصادية
- ٤٣ - الإسلام في الصين
- ٤٤ - زهير الكرمي
- ٤٥ - مكارم الغمري
- ٤٦ - عبده بسدي
- ٤٧ - علي خليفة الكواري
- ٤٨ - فهمي هويدي

- ٤٤ - اتجاهات نظرية في علم الاجتماع تأليف : د/ عبدالباسط عبدالمطي
- ٤٥ - حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي تأليف : د/ محمد رجب النجار
- ٤٦ - دعوة إلى الموسيقى تأليف : د/ يوسف السي
- ٤٧ - فكرة القانون ترجمة : سليم الصويص
- مراجعة : سليم بسو
- ٤٨ - التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان تأليف : د/ عبدالحسن صالح
- ٤٩ - صراع القوى العظمى حول القرن الأفريقي تأليف : صلاح الدين حافظ
- ٥٠ - التكنولوجيا الحديثة والتنمية الزراعية تأليف : د/ محمد عبدالسلام
- ٥١ - السينا في الوطن العربي تأليف : جان ألكسان
- ٥٢ - النفط والعلاقات الدولية تأليف : د/ محمد الريمحي
- ٥٣ - البدائية ترجمة : د/ محمد عصفور
- ٥٤ - الحشرات الناقلة للأمراض تأليف : د/ جليل أبو الحب
- ٥٥ - العالم بعد مائتي عام ترجمة : شوقي جلال
- ٥٦ - الإدمان تأليف : د/ عادل الدمرداش
- ٥٧ - البيروقراطية النفطية ومعضلة التنمية تأليف : د/ أسامة عبدالرحمن
- ٥٨ - الوجودية ترجمة : د/ إمام عبدالفتاح
- ٥٩ - العرب أمام تحديات التكنولوجيا تأليف : د/ أنطونوس كرم
- ٦٠ - الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الأول) تأليف : د/ عبدالوهاب المسيري
- ٦١ - الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الثاني) تأليف : د/ عبدالوهاب المسيري
- ٦٢ - حكمة الغرب (الجزء الأول) ترجمة : د/ فؤاد زكريا
- ٦٣ - الإسلام والاقتصاد تأليف : د/ عبدالهادي علي النجار
- ٦٤ - صناعة الجوع (خرافة الندرة) ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد
- ٦٥ - مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية تأليف : عبدالعزيز بن عبدالجليل
- ٦٦ - الإسلام والشعر تأليف : د/ سامي مكى العاني
- ٦٧ - بنو الإنسان ترجمة : زهير الكرمي
- ٦٨ - الثقافة الألبانية في الأبجدية العربية تأليف : د/ محمد موفكو
- ٦٩ - ظاهرة العلم الحديث تأليف : د/ عبدالله العمر
- ٧٠ - نظريات التعلم (دراسة مقارنة) ترجمة : د/ علي حسين حجاج
- القسم الأول مراجعة : د/ عطيه محمود هنا
- ٧١ - الاستيطان الأجنبي في الوطن العربي تأليف : د/ عبدالملك خلف التميمي
- ٧٢ - حكمة الغرب (الجزء الثاني) ترجمة : د/ فؤاد زكريا

- ٧٣ - التخطيط للتقدم الاقتصادي والاجتماعي تأليف : د/ مجيد مسعود
- ٧٤ - مشاريع الاستيطان اليهودي تأليف : د/ أمين عبدالله محمود
- ٧٥ - التصوير والحياة تأليف : د/ محمد نيهان سويلم
- ٧٦ - الموت في الفكر الغربي ترجمة : كامل يوسف حسين
- ٧٧ - الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً مراجعة : د/ إمام عبدالفتاح
- ٧٨ - قضايا التبعة الإعلامية والثقافية تأليف : د/ أحمد عثمان
- ٧٩ - مفاهيم قرآنية تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن
- ٨٠ - الزواج عند العرب تأليف : د/ محمد أحمد خلف الله
- (في الجاهلية والإسلام)
- ٨١ - الأدب اليوغسلافي المعاصر تأليف : د/ جمال الدين سيد محمد
- ٨٢ - تشكيل العقل الحديث ترجمة : شوقي جلال
- ٨٣ - البيولوجيا ومصير الإنسان مراجعة : صديقي خطاب
- ٨٤ - المشكلة السكانية وخرافة المalthusية تأليف : د/ سعيد الحفار
- ٨٥ - دول مجلس التعاون الخليجي تأليف : د/ رمزي زكي
- ومستويات العمل الدولية
- ٨٦ - الإنسان وعلم النفس تأليف : د/ بدرية العوضي
- ٨٧ - في تراثنا العربي الإسلامي تأليف : د/ عبدالستار إبراهيم
- ٨٨ - الميكروبات والإنسان تأليف : د/ توفيق الطويل
- ترجمة : د/ عزت شعلان
- مراجعة : د/ عبدالرزاق العدواني
- د/ سمير رضوان
- ٨٩ - الإسلام وحقوق الإنسان تأليف : د/ محمد عمارة
- ٩٠ - الغرب والعالم (القسم الأول) تأليف : كالفين رايلي
- ترجمة : د/ عبد الوهاب المسيري
- د/ هدى حجازي
- مراجعة : د/ فؤاد زكريا
- ٩١ - تربية اليسر وتحلف التنمية تأليف : د/ عبدالعزيز الجلال
- ٩٢ - عقول المستقبل ترجمة : د/ لطفي فطيم
- ٩٣ - لغة الكيمياء عند الكائنات الحية تأليف : د/ أحمد مدحت إسلام
- ٩٤ - النظام الإعلامي الجديد تأليف : د/ مصطفى المصمودي

- ٩٥ - تغير العالم تأليف : د/ أنور عبدالمالك
- ٩٦ - الصهيونية غير اليهودية تأليف : رجبنا الشريف
- ترجمة : أحمد عبدالله العزيز
- ٩٧ - الغرب والعالم (القسم الثاني) تأليف : كافين رايل
- د/ عبدالوهاب المسيري
- ترجمة : } د/ هدى حجازي
- مراجعة : د/ فؤاد زكريا
- ٩٨ - قصة الأنثروبولوجيا تأليف : د/ حسين فهم
- ٩٩ - الأطفال مرآة المجتمع تأليف : د/ محمد عماد الدين إسماعيل
- ١٠٠ - الوراثة والإنسان تأليف : د/ محمد علي الربيعي
- ١٠١ - الأدب في البرازيل تأليف : د/ شاكِر مصطفى
- ١٠٢ - الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية
- ١٠٣ - التنمية في دول مجلس التعاون
- ١٠٤ - العالم الثالث وتحديات البقاء
- ١٠٥ - المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي
- ١٠٦ - المتلاعبون بالعقول
- ١٠٧ - الشركات عابرة القومية
- ١٠٨ - نظريات التعلم (دراسة مقارنة) الجزء الثاني
- ١٠٩ - العملية الإبداعية في فن التصوير
- ١١٠ - مفاهيم نقدية
- ١١١ - قلق الموت
- ١١٢ - العلم والمشتغلون بالبحث العلمي في المجتمع الحديث
- ١١٣ - الفكر التربوي العربي الحديث
- ١١٤ - الرياضيات في حياتنا
- ١١٥ - معالم على طريق تحديث الفكر العربي
- تأليف : هـ ربرت . أ . شيللر
- ترجمة : عبدالسلام رضوان
- تأليف : د/ محمد السيد سعيد
- ترجمة : د/ علي حسين حجاج
- مراجعة : د/ عطية محمود هـنا
- تأليف : د/ شاكِر عبدالحميد
- ترجمة : د/ محمد عصفور
- تأليف : د/ أحمد محمد عبدالحق
- تأليف : د/ جون . ب . ديكسون
- ترجمة : شعبة الترجمة باليونكو
- تأليف : د/ سعيد إسماعيل علي
- ترجمة : د/ فاطمة عبدالقادر الميا
- تأليف : د/ معن زيادة

- ١١٦ - أدب أمريكا اللاتينية
(قضايا ومشكلات)
القسم الأول
- ١١٧ - الأحزاب السياسية في العالم الثالث
- ١١٨ - التاريخ النقدي للتخلف
- ١١٩ - قصيدة وصورة
- ١٢٠ - سيكولوجية اللعب
- ١٢١ - الدواء من فجر التاريخ إلى اليوم
- ١٢٢ - أدب أمريكا اللاتينية
(القسم الثاني)
- ١٢٣ - ثقافة الأطفال
- ١٢٤ - مرض القلق
- ١٢٥ - طبيعة الحياة
- ١٢٦ - اللغات الأجنبية (تعليمها وتعلمها)
- ١٢٧ - اقتصاديات الإسكان
- ١٢٨ - المدينة الإسلامية
- ١٢٩ - الموسيقى الأندلسية المغربية
- ١٣٠ - التنبؤ الوراثي
- ١٣١ - مقدمة لتاريخ الفكر العلمي في
الإسلام
- تنسيق وتقديم : سيزار فرناندث مورينو
ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد
مراجعة : د/ شاكرو مصطفى
تأليف : د/ أسامة الغزالي حرب
تأليف : د/ رمزي زكي
تأليف : د/ عبدالغفار مكاوي
تأليف : د/ سوزانا ميلر
ترجمة : د/ حسن عيسى
مراجعة : د/ محمد عماد الدين إسماعيل
تأليف : د/ رياض رمضان العلمي
تنسيق وتقديم : سيزار فرناندث مورينو
ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد
مراجعة : د/ شاكرو مصطفى
تأليف : د/ هادي نعمان المهدي
تأليف : د/ دافيد . ف . شيهان
ترجمة : د/ عزت شعلان
مراجعة : د/ أحمد عبدالعزيز سلامة
تأليف : فرانسيس كريك
ترجمة : د/ أحمد مستجير
مراجعة : د/ عبدالخافظ حلمي
تأليف : د/ نايف خرما
د/ علي حجاج
تأليف : د/ إسماعيل إبراهيم درة
تأليف : د/ محمد عبدالستار عثمان
تأليف : عبدالعزيز بن عبد الجليل
تأليف : د/ زولت هارسيناي
ريتشارد هتون
ترجمة : د/ مصطفى إبراهيم فهمي
مراجعة : د/ مختار الظواهري
تأليف : د/ أحمد سليم سعيدان

- ١٣٢ - أوروبا والتخلف في أفريقيا
 تأليف : د/ والتر رودني
 ترجمة : د/ أحمد القصير
- ١٣٣ - العالم المعاصر والصراعات الدولية
 تأليف : د/ عبدالحق عبدالله
 روبرت م . اغروس
 تأليف : } جورج ن . ستانسيو
- ١٣٤ - العلم في منظوره الجديد
- ١٣٥ - العرب واليونسكو
 ١٣٦ - اليابانيون
- ١٣٧ - الاتجاهات التعصبية
 ١٣٨ - أدب الرحلات
 ١٣٩ - المسلمون والاستعمار الأوروبي لأفريقيا
 ١٤٠ - الإنسان بين الجوهري والمظهر
 (تتملك أو تكون)
- ١٤١ - الأدب اللاتيني
 (ودوره الحضاري)
 ١٤٢ - مستقبلنا المشترك
- إعداد : اللجنة العالمية للبيئة والتنمية
 ترجمة محمد كامل عارف
 مراجعة : عل حسين حجاج
 تأليف : د/ محمد حسن عبدالله
 تأليف : الكسندرو روشكا
 ترجمة : د/ غسان عبدالحفي أبو فخر
 تأليف : د/ جمعة سيد يوسف
 تأليف : غيورغي غاتشف
 ترجمة : د/ نوفل نبوف
 مراجعة : د/ سعد مصلوح
 تأليف : د/ فزاد مُرسى
- ١٤٣ - الريف في الرواية العربية
 ١٤٤ - الإبداع العام والخاص
 ١٤٥ - سيكولوجية اللغة والمرضى العقلي
 ١٤٦ - حياة الوعي الفني
 (دراسات في تاريخ الصورة الفنية)
 ١٤٧ - الرأسمالية تجدد نفسها

- ١٤٨ - علم الأحياء والأيدولوجيا والطبيعة البشرية
 ستيفن روز
 تأليف : ليون كامن
 ريتشارد ليونتن
- ١٤٩ - ماهية الحروب الصليبية
 ترجمة : د/ مصطفى إبراهيم فهمي
 مراجعة : د/ محمد عصفور
 تأليف : د/ قاسم عبد قاسم
 (برنامج الأمم المتحدة للبيئة)
 ترجمة : هيد السلام رضوان
- ١٥٠ - حاجات الإنسان الأساسية في الوطن العربي «الجوانب البيئية والتكنولوجيات والسياسات»
 تأليف : د. شوقي عبد القوي عثمان
- ١٥١ - تجارة المحيط الهندي في عصر السيادة الإسلامية .
 تأليف : د. أحمد ملحت إسلام
- ١٥٢ - أتلوث مشكلة العصر
 تأليف : د. محمد حسن عبد الله
- ١٥٣ - الكويت والتنمية الثقافية العربية
 تأليف : بيتر بروك
- ١٥٤ - النقطة المتحولة : أربعون عاما في استكشاف المسرح
 ترجمة : فاروق عبد الغادر
- ١٥٥ - مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي
 تأليف : د. مكارم الغمري
- ١٥٦ - الفصامي : كيف نفهمه ونساعده ، دليل للأمرأة والأصدقاء
 تأليف : سليفانو آري
 ترجمة : د. عاطف أحمد

سلسلة عالم المعرفة

عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية تصدر في مطلع كل شهر ميلادي عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت - وقد صدر العدد الأول منها في شهر يناير عام ١٩٧٨ .

تهدف هذه السلسلة إلى تزويد القارئ العربي بمادة جيدة من الثقافة تغطي جميع فروع المعرفة ، وكذلك ربطه بأحدث التيارات الفكرية والثقافية المعاصرة . ومن الموضوعات التي تعالجها ترجمة وتأليفًا :

١ - الدراسات الإنسانية : تاريخ - فلسفة - أدب الرحلات - الدراسات الحضرية - تاريخ الأفكار .

٢ - العلوم الاجتماعية : اجتماع - اقتصاد - سياسة - علم نفس - جغرافيا - تخطيط - دراسات استراتيجية - مستقبلات .

٣ - الدراسات الأدبية واللغوية : الأدب العربي - الآداب العالمية - علم اللغة .

٤ - الدراسات الفنية : علم الجمال وفلسفة الفن - المسرح - الموسيقى - الفنون التشكيلية والفنون الشعبية .

٥ - الدراسات العلمية : تاريخ العلم وفلسفته ، تبسيط العلوم الطبيعية (فيزياء ، كيمياء ، علم الحياة ، فلك) - الرياضيات التطبيقية (مع الاهتمام بالجوانب الإنسانية لهذه العلوم) والدراسات التكنولوجية .

أما بالنسبة لنشر الأعمال الإبداعية - المترجمة أو المؤلفة - من شعر وقصة ومسرحية فأمر غير وارد في الوقت الحالي .

وتحرص سلسلة عالم المعرفة على أن تكون الأعمال المترجمة حديثة النشر .

وفي حال الموافقة والتعاقد على الموضوع - المؤلف أو المترجم - تصرف مكافأة للمؤلف مقدارها ألف دينار كويتي ، وللمترجم مكافأة بمعدل خمسة عشر فلساً عن الكلمة الواحدة في النص الأجنبي ، أو تسعمائة دينار أيهما أكثر بالإضافة إلى مائة وخمسين ديناراً كويتيًّا مقابل تقديم المخطوطة - المؤلفة أو المترجمة - من نسختين مطبوعة على الآلة الكاتبة .



الاشتراك السنوي : وهو مقصور على الفئات التالية :

المؤسسات والهيئات داخل الكويت	١٠	دنانير كويتية
المؤسسات والهيئات في الوطن العربي	١٢	ديناراً كويتياً
المؤسسات والهيئات خارج الوطن العربي	٨٠	دولاراً أمريكياً
الأفراد خارج الوطن العربي	٤٠	دولاراً أمريكياً

الاشتراكات :

ترسل باسم الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص . ب : ٢٣٩٩٦ الصفاة / الكويت - 13100

برقياً : ثقف - تلکس : ٤٤٥٥٤ TLX. NO. 44554 NCCAL

فاكسميلي : ٤٨٧٣٦٩٤

طبع من هذا الكتاب
أربعون ألف نسخة

مطابع الشارقة

الشارقة، ١٦ شارع جواد حسن - هاتف : ٣٩٣٤٥٧٨ - ٣٩٣٤٨١٤
بيروت، ص. ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٤٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٧٦٣

هذا الكتاب

استحوذ النزوع نحو تصوير عالم الشرق ببيتة الروحية والمادية على اهتمام الرومانسية الأوروبية بكل مدارسها وفي شتى أبوابها وأنواعها وأجناسها الفنية . فالرومانسية تبنت الموضوعات والصور الفنية الشرقية الإسلامية وبلورتها كما منحتها طابعها ومعاييرها الجمالية الخاصة بها والمميزة لها . ومع هذه المرحلة الفنية بالذات ، تم الانتقال من مفهوم « الغرائبية » البهتة في تصوير الشرق ، إلى مفهوم « الاستشراق » الفني (أي كل ما يتضمنه علم الشرق وفنونه) في الفن الأوروبي . إن البحث في أسس ظاهرة الاستشراق الفني لا يمكن أن يتم الا من خلال البحث عن جذور وأطر تغلغل المسلمات الجمالية والصور الفنية « الشرق اسلامية » في الفن الأوروبي . من هنا يرصد هذا الكتاب الاستشراق الفني في فن التصوير الأوروبي منذ دخول العرب إلى أسبانيا ، ومروراً بعصر النهضة والباروك والروكوكو حتى حملة بوناپرت على مصر نهاية القرن الثامن عشر . ويتوقف هذا الكتاب عند دراسة الاستشراق بوصفه تياراً أساسياً داخل الحركة الفنية التشكيلية الفرنسية ، حيث استقطب غالبية فنانيه ، كما أكسب الاستشراق الرومانسي الفرنسي سمته الشرق - إسلامية خلافاً للمدارس الفنية الرومانسية الأوروبية الباقية : ويحاول الكتاب الكشف عن تأثير المسلمات الجمالية والأخلاقية لإسلامية في فن التصوير الرومانسي الفرنسي من خلال مقارنة دائمة ما بين الصورة الفنية الإسلامية (فن المنمنمات بالذات) والصورة الفنية الرومانسية في فن التصوير الفرنسي

سعر النسخة

الكويت : ٧٥٠ فلس	ليبيا : دينار ونصف	اليمن : ٨٠٠ فلس
السعودية : ١٢ ريال	المغرب : ١٥ درهما	السودان : ١٠ جنيهات
الأردن : دينار واحد	تونس : دينار ونصف	البحرين : دينار واحد
سوريا : ٥٠ ليرة	الجزائر : ٢٠ ديناراً	قطر : ١٠ ريالات
لبنان : ٧٥٠ ليرة	مصر : جنيهان	عمان : ريال واحد
		الإمارات العربية المتحدة : ١٠ ريالات